MASKE UND KOTHURN

VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VOM INSTITUT FÜR
THEATERWISSENSCHAFT AN DER UNIVERSITÄT WIEN

2. JAHRGANG 1956 · HEFT 3/4

HERMANN BÖHLAUS NACHF. / GRAZ-KÖLN

MASKE UND KOTHURN

VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT

Herausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien

Aufgabenkreis und Zweck: Die Vierteljahrsschrift für Theaterwissenschaft „Maske und Kothurn" will in lebendigster Form zur Weiterentwicklung dieser in vielen Ländern aufstrebenden Disziplin beitragen. Sie stellt dauernde Grund- und Wesensfragen des Theaters im Zusammenhang mit neuesten Forschungen und Erfordernissen zur Diskussion. Sie bietet viele neue theaterhistorische Einsichten und gibt Überblick über das in anderen Ländern Erprobte und Erarbeitete. Vor allem dient sie auch dem lebendigen Theater von heute und morgen, indem sie von der zweitausendjährigen Kulturkontinuität des abendländischen Theaters her die Brücken zu den neuen Theaterproblemen der Gegenwart schlägt. Wie schon im ersten Heft, erhalten deshalb nicht nur Theaterforscher das Wort, sondern genau so Regisseure und Dramaturgen, Dramatiker, Komponisten und Theaterleiter, Schauspieler und Bühnenbildner. Es geht hier bei aller Wissenschaftlichkeit nie um bloß Antiquarisches, sondern um ein gemeinsames Anliegen der Kunst und der Wissenschaft. Neben den Leitaufsätzen werden in Sonderabteilungen jeweils „Porträts" großer Theaterleute und Theaterwissenschaftler geboten. In einer Abteilung „Schatztruhe" wird Ungedrucktes oder in verschollenen Ausgaben Gefundenes dargeboten. Berichte über Theatersammlungen, Theatermuseen und Theaterwissenschaftliche Institute gewähren einen Einblick in die Arbeit der Mitstrebenden und in die Quellenbestände. Rezensionen neuer Fachliteratur und bibliographische Zusammenfassungen wechseln in den einzelnen Heften ab.

Eigentümer und Herausgeber: Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (Vorstand Prof. Dr. Heinz Kindermann) / Verantwortlicher Schriftleiter: Univ.-Doz. Dr. Margret Dietrich. Alle: Wien I, Hofburg, Batthianystiege / Erscheinungsweise: jährlich 4 Hefte oder 2 Doppelhefte / Anzeigen und Beilagen werden aufgenommen, Rezensionsexemplare direkt an die Redaktion erbeten. Eine Gewähr für die Berücksichtigung unverlangt eingesandter Bücher, Separata usw. kann nicht übernommen werden. / Verlag Hermann Böhlaus Nachf. Ges. m. b. H., Graz-Kroisbach, Rosenhof; Wien, IX/72, Frankgasse 4 / Druck: Carl Ueberreuter, Wien, IX.

Preis pro Heft S 36.—, DM 6.—, pro Doppelheft S 72.—, DM 12.—.

INHALT HEFT 3/4

Aufsätze

Seite

Heinrich Laube als Theaterdirektor. Von Friedrich Schreyvogl (Wien) 193
Heinrich Laubes theatergeschichtliche Selbstinterpretation. Von Heinz Kindermann (Wien) 199
Heinrich Laube und seine Welt. Aus Wiener Handschriftenschätzen. Mitgeteilt von Heinz Kindermann (Wien). Mit einem Verzeichnis der Bilddokumente zu Laubes Inszenierungen (4 Tafeln) 218
Heinrich Laubes materielle Beziehungen zum alten Burgtheater. Von Franz Hadamowsky (Wien) 253
Bemerkungen zur Geschichte des Begriffes „Welttheater". Von Johann Sofer (Wien) 256
Die Geburt des Dramas aus dem Geist des Theaters. Zur Umwertung des Molière-Bildes. Von Philippe van Tieghem (Paris) 269
Der Humor bei Carlo Goldoni. Von Lola Lorme (Bern) 274
Der Weg der modernen Oper im Kräftespiel der theatralischen Elemente. Von André Boll (Paris). Mit 3 Tafeln 283
Jean Paul Sartres atheistisches Bühnencredo. Von Robert L. John (Wien) 292
Episches Theater? Von Margret Dietrich (Wien). Teil II (Schluß) 301

Fortsetzung auf Umschlagseite 3

1806 — HEINRICH LAUBE — 1956

Zum 150. Geburtstag Heinrich Laubes veröffentlichen wir einen Gruß des Burgtheaters von heute (Vizedirektor Prof. Dr. Friedrich Schreyvogl) an seinen bedeutendsten Direktor von ehedem, eine neue Deutung von Laubes theaterhistorischen Rechtfertigungsschriften (Univ.-Prof. Dr. Heinz Kindermann), eine Reihe unveröffentlichter Briefe von und an Laube sowie zwei seiner programmatischen Erklärungen, 16 meist noch unpublizierte Rollenbilder aus Laubes Burgtheaterinszenierungen und einen soziologisch reizvollen Einblick in Laubes Tantiemenbezüge (Direktor Dr. Franz Hadamowsky).

Die Redaktion

HEINRICH LAUBE ALS THEATERDIREKTOR

Von Friedrich Schreyvogl (Wien)

Als wir in diesem Frühjahr bedachten, daß wir im Herbst den 150. Geburtstag Heinrich Laubes zu feiern hätten, schien es uns ein Leichtes, auch unserer Zeit zu erklären, was Laube vor hundert Jahren für das Theater geschaffen hat und was er ihm heute noch bedeutet, mag auch nach allem, was wir seit 1914 erlebt haben, nichts mehr auf seinem alten Platz stehen. Sein Buch über das Burgtheater, ein wahrhaft klassischer Bericht, findet sich im Bücherschrank jeder dramaturgischen Kanzlei und man braucht bei allen Schauspielern, die so gerne Theatergeschichte mit Geschichten vom Theater verwechseln, nur den Namen Laube fallen zu lassen, und sie gehen von Laube-Anekdoten über.

Aber als ich wieder Laubes „Burgtheater" las, jetzt den Blick vorerst auf den Mann gerichtet, den wir schildern sollen, wurde mir vieles wichtig, das ich früher überlesen hatte. Ja, hier berichtet Laube vor allem und am besten, wie er mit dem Burgtheater fertig geworden ist, aber in manchen Nebensätzen, Rückblicken und Erinnerungen kommt man auf Wurzeln seines Wesens, die nicht nur auf dem Theatergrund wachsen. Man muß sie anderswo suchen.

So griff ich auch nach seinen Stücken, von denen man heute kaum noch mehr als zwei berühmte Titel — die „Karlsschüler" und „Essex" — kennt, nach seinen Lebenserinnerungen, seinen Aufsätzen und Kritiken, auch nach den Schriften jener Zeitgenossen, die sich mit ihm beschäftigen. Das gab neue Farben und Umrisse für das Bild, das wir suchen.

Doktor Heinrich Laube war, als ihn der neunzehnjährige Kaiser Franz Josef

zum artistischen Direktor des Burgtheaters ernannte, dreiundvierzig Jahre alt, er stand also, wenn man das Durchschnittsalter zu seiner Zeit dagegenhält, auf der Höhe seines Lebens, oder war gar schon durch sie hindurch geschritten. Keiner seiner „contemporains" hätte daran gezweifelt, daß zwanzig Jahre Kampf und Aufstieg das Lebensziel Laubes schon endgültig bestimmt hätten.

Es ist mit Laube sehr rasch aufwärts gegangen. Nach der Kindheit in der kleinen schlesischen Stadt Sprottau hat er sich auf den Gymnasien von Glogau und Schweidnitz mit Freitischen und Nachhilfestunden bis zum Abgangszeugnis durchgeschlagen, als Theologe in Halle inskribiert und seine Studien als Philosoph in Breslau vollendet. Schon der Zwanzigjährige läßt Persönlichkeit und Begabung erkennen, die hoch über den Durchschnitt ragen. Nichts außer der Mathematik wird ihm schwer. Sein Stil fällt auf, sein kritischer Verstand erregt Bewunderung.

Sein Äußeres war nicht anziehend. Er hat „eine Nase wie ein Kalmücke", schildert ihn Gutzkow, und er selbst sagt von sich, daß er mittelgroß, eher klein sei und sein Aussehen ihm widerrate, sich als Schauspieler zu versuchen. Dennoch geht von dem kleinen, breitschultrigen Mann eine eigenartige Faszination aus. Auf den Schlössern, auf denen er als Hauslehrer lebte, wird er allen Gesellschaften zugezogen, von selbst fällt ihm dann eine bestimmende Rolle zu. Er findet Zeit und Welt analysierend, Anhänger und Widerspruch, immer aber Respekt.

Seit der Ermordung Kotzebues stand auf der Zugehörigkeit zu einer Burschenschaft eine Gefängnisstrafe von sechs Jahren. Die Polizei hatte es freilich nicht leicht, sie den Studenten nachzuweisen. Aber als Laube als ersten Teil eines Romanes „Das junge Europa", eine Darstellung der Revolution Polens gegen das zaristische Rußland veröffentlichte, wurde die Polizei auf ihn aufmerksam; auch seine Tätigkeit als Rezensent und Redakteur machte ihn verdächtig. Als er Gesinnungsfreunde in Berlin besuchte, wurde er verhaftet und ins Gefängnis gesetzt, nach einer langen Untersuchung freigelassen, aber unter strenger Aufsicht gehalten. Diese Widerstände spornen ihn nur an, nun erst recht als Literat für seine Ideale zu fechten; immer wieder tritt er mit Artikeln und Büchern hervor. Schließlich wird das Urteil gefällt, er bekommt anderthalb Jahre Festungshaft. Das gesamte junge Deutschland ist außer sich über diesen „grausamen Streich der Reaktion". Nach den Erlebnissen der letzten Jahrzehnte erscheint uns freilich der Vollzug der Strafe als ein freundliches Idyll. Er wird in einem alten Schloß des Fürsten Pückler-Muskau konfiniert, kurz vor seiner Verurteilung hat er eine liebenswürdige, junge und vermögende Witwe geheiratet, die als Iduna Laube später in Wien eine sehr bedeutsame Rolle im Leben der Gesellschaft und der Literatur spielte. Iduna wohnt bei ihm im Schloß des Fürsten. Als seine milde Haft „abgesessen" ist, reist er nach Paris. Hier führt ihn Heinrich Heine, der nach den Berichten Laubes überall „wie ein Pair" geehrt und empfangen wird, in die großen politischen und literarischen Salons ein. Er lernt Lamartine, Balzac, George Sand, Alfred de Musset, den Politiker und Gelehrten Thiers kennen, er schreibt und spricht über Literatur

und Politik, über den Fortschritt des Jahrhunderts und die Zukunft Deutschlands. Als er vierzig ist, gilt er als eine internationale Berühmtheit. Das allgemeine Interesse, das man an ihm nimmt, seine „publicity", wie man heute sagen würde, sichert bald auch seinen Stücken die Aufmerksamkeit der Theater. Man spielt sie schon um des berühmten Autors willen. Laube macht es sich zur Gewohnheit, an den Aufführungen seiner Stücke teilzunehmen und sie, wo es geht, selbst zu „szenieren", wie es damals hieß. So kommt er auch an das Burgtheater, wo sein „Struensee" und noch mehr seine „Karlsschüler" Erfolg haben, so großen, daß er auch die Aufmerksamkeit des Oberstkämmerers Grafen Dietrichstein gewinnt, der Sorgen mit dem Burgtheater hat. War dieser kluge und wendige Laube, der so sicher auftrat, nicht der richtige Dramaturg für das Theater, das zu dieser Zeit das Erbe Josef Schreyvogels schon arg verwirtschaftet hat? Aber Laube verlangt mehr als ihm Dietrichstein bietet. Er fordert viertausend Gulden als Gehalt, einen Vertrag für fünf Jahre, da sich früher seine Pläne nicht verwirklichen ließen, den Titel eines Direktors und künstlerische Selbständigkeit. Der Finanzminister nimmt an dem hohen Gehalt, der Direktor Holbein an den Forderungen nach so großer Selbständigkeit Anstoß. Beide Parteien warten zunächst ab. Aber die Zeit hilft nur dem Doktor Laube. Er macht gerade die Kur in Karlsbad, als in der kleinen böhmischen Stadt Elbogen ein Abgeordneter für das deutsche „Vorparlament" in Frankfurt gewählt werden soll. Laube fährt nach Elbogen, wird wirklich gewählt und zieht als Abgeordneter Österreichs in jene merkwürdige Versammlung von Patrioten, Schwarmgeistern und Berufspolitikern ein, die in der Paulskirche tagt, den Erzherzog Johann zum Reichsverweser wählt, dem preußischen König die Kaiserkrone anträgt und sich schließlich ohne Resultat auflöst.

Als Laube jetzt nach Wien zurückkehrt, setzt er durch, was ihm notwendig erscheint: Titel, Vertrag und Vollmacht. Und nun begibt sich das Erstaunlichste in dieser Karriere. Der Schriftsteller, Politiker und Journalist, der bis zur „Szenierung" seiner „Karlsschüler" im Revolutionsjahr 1848 niemals auch nur daran gedacht hat, ein Theater zu führen, ist in wenigen Wochen im Burgtheater zu Hause, als hätte er nie etwas anderes getan, als ein Theater regiert.

Er weiß sehr bald, nicht nur, was er zu spielen hat, sondern auch, was rings um das Theater gespielt wird. Nicht zuletzt in und hinter den Kulissen. Er durchschaut sehr rasch auch alle Nebengeleise und Hintergründe und findet so, noch ehe die Wiener begreifen, wie das möglich war, die letzten Gründe für die Mängel des Hauses und die Mittel, sie zu beheben. Das Regiekollegium — Fichtner, Anschütz, Laroche und Löwe — ist über Nacht ohne Bedeutung, es wird auf die Abendregie, die tägliche Inspektion bei den Vorstellungen, beschränkt.

Laube hält sich an eine Regel, die uns heute ebenso ungewöhnlich erscheint, als sie uns zur Bewunderung zwingt. Nach seiner Meinung hat der Direktor eines Hauses alle Vorstellungen zu leiten, er „szeniert" also durch fast zwei Jahrzehnte nicht nur die neuen Stücke, die er für das Burgtheater annimmt, auch alle Klassiker werden neu eingerichtet und neu einstudiert. Wo es ihm

notwendig erscheint, kürzt und verändert er, oder dichtet hinzu, er ist Dramaturg und Regisseur in einer Person. Im ersten Jahr bringt er nicht weniger als 40 Stück neu auf die Bühne, fast jede Woche erscheint ein neues Werk auf dem Spielplan. Für Lustspiele und moderne Schauspiele genügen sechs Proben, für klassische Lustspiele sieben oder acht, für große Werke, wie Julius Cäsar, der vielen Komparsen wegen, zehn.

Sorgen um die Ausstattung stören ihn wenig. Den Direktoren, die ihren Erfolg von einem verschwenderischen Bühnenbild erwarten, wirft er abschätzig „Tapeziererdramaturgie" vor. Wenn er auch zugibt, daß das Publikum, sobald es einmal, wie er sagt, „in den Apfel gebissen hat", sich nicht mehr mit dürftigen Ausstattungen abspeisen lasse, so erwartet er den Erfolg doch nur von der Gestaltung eines Werks nach den Motiven des Dichters, von der Sprachkraft und der geistigen Durchdringung des Stoffes, zu der er die Schauspieler erzieht.

Dem Ensemble weist er die entscheidende Bedeutung zu, auch der überragende Schauspieler werde, wenn er sich voll in das Ensemble fügt, nicht eingeschränkt, sondern umgekehrt, erst zur vollen Wirkung gebracht.

Die „Mustervorstellungen", die Deinhardstein in München — eine Vorahnung der vielen „festivals" von heute — mit einem Ensemble veranstaltet, das die berühmtesten Schauspieler aller großen deutschen Bühnen ohne innere Bindung und Gemeinsamkeit, nur der Sensation wegen versammelt, lehnt er bärbeißig ab. Was er darüber schreibt, liest sich manchmal, als wäre es bei einer Radiokonferenz oder einer amtlichen Enquete über die inneren Schwierigkeiten des Theaters von heute gesagt.

Alles das wird, wenn man jetzt, durch den Gedenktag angeregt, sich überall mit Laube beschäftigt, oft genug vorgebracht, kritisiert oder gerühmt werden. Mir geht es bei der Erklärung des Phänomens Laube noch um etwas anderes. Ich will beweisen, daß dieser erfolgreiche Praktiker seine Resultate zuerst und zuletzt immer wieder seiner geistigen Erkenntnis verdankte, dem Einblick in die Zusammenhänge, dem Weitblick, der immer und überall das Ganze erfaßt. Laube hat gefordert, daß jeder Theaterdirektor ein Dramatiker sein soll. Das umschreibt nur ungenau, was er selbst konnte. Als Dramatiker im eigentlichsten Sinn ist er heute ebenso vergessen, wie sein Andenken als Theaterdirektor weiterlebt. Nicht seine Stücke also, sondern was er mit den Schauspielern aus den Stücken, und mit den Stücken aus den Schauspielern machte, war seine Schöpferart. Er dichtete sie jeden Tag erst ganz zu Ende, die Stücke und die Künstler. Er modelte sie um, bis sie seine Geschöpfe waren. Er machte, um es tiefenpsychologisch auszudrücken, den Schauspielern ihre unbewußte Kraft bewußt, er holte mahnend, deutend, schmeichelnd und drohend aus ihrer Tiefe ans Licht, was sie in Wahrheit waren, jenes innerste Wesen, das so oft durch Hemmung, Schwäche oder den Gang ihres Schicksals verschüttet wird. Er konnte wie kein Zweiter die verschlüsselte Schrift lesen, die dem Schauspieler ins Gesicht und in die Seele geschrieben ist.

Es bereitet das höchste geistige Vergnügen, seine vielen „Schauspielerporträts" zu lesen, jene, die er selbst bei einem festlichen Anlaß als Rede formte, andere,

die er in die Zeitung setzte, und die besten, die er in seinen Theaterbüchern veröffentlichte. Oft hat er in der epigrammatischen Kürze einer Druckseite einen Schauspieler so vollkommen dargestellt, daß auch der erfahrenste Kritiker nichts mehr hinzuzufügen weiß. Er hat eine überaus wache, seine Entwicklung vorausahnende Witterung für das Talent, auch wo es sich noch unter Unvollkommenheiten, Fehlern und Widersprüchen verbarg. Wie er als Regisseur und Bearbeiter den Kern, zumindesten die Wirkung aus den Stücken herauslöste und zur Geltung brachte, so entdeckte er im Schauspieler jene persönlichsten Elemente seiner Begabung, die dem Theater am glücklichsten dienten und zugleich den Künstler erst ganz zu sich selbst führten.

Das alles gelang ihm „aus dem Geist". Auch Atmosphäre entwickelte er am sichersten aus dem Dialog, also aus geistigen Erregungen und Kontrasten. Seine Vorliebe wandte er darum immer wieder Stücken zu, die eine bestimmte soziale und politische Situation zum Hintergrund hatten. Er las dann nicht nur zwischen den Zeilen, er wußte oft auch das Ungeschriebene auf die Szene zu bringen, man ahnte und fühlte es, auch wenn es nicht ausgesprochen war. Das gilt für die großen Staatsdramen Shakespeares und Grillparzers ebenso wie für die französischen Zeitkomödien. Bei den Franzosen fand er jene erregende Zutat von Zeitkritik, die er als Element des geistigen und politischen Fortschritts nicht missen wollte. Auch als er nur mehr Theaterdirektor war, ließ sich also nie das Leben, das ihn gerade an diese Stelle geführt hatte, von seinem Wirken trennen. Der Mann, der mit den Saint-Simonisten in Paris über ihre sozialrevolutionären Experimente diskutiert hatte, der in der Paulskirche glauben konnte, eine Wendung der deutschen und der europäischen Geschichte mitzubestimmen, der Philosoph und Zeitkritiker, der auch vor Erzherzogen nicht mit seiner Meinung zurückhielt, konnte allem, was ein Stück von den Darstellern forderte, aus seiner inneren Anschauung Figur und Umriß geben.

Er ist aus einem sehr engen Unten zu einem sehr freien Oben aufgestiegen, ohne daß auch die leiseste Unsicherheit an ihm haftete. Er blieb überall der Fechtmeister, der sich jedem Gegner stellte und mit aller Kraft, aber nie ohne Eleganz zuschlug. Was immer er auf der Bühne unternahm, bewahrte einen spirituellen Reiz. Er sah und wußte einfach mehr als die anderen. Am Ende seiner Burgtheatertätigkeit wurde ihm vorgeworfen, er habe sich zuletzt zu sehr von der gröbsten Wirklichkeit bestimmen lassen, nur noch von der Meinung des Publikums und dem Kassenrapport. In Wahrheit hat er immer alles im Zusammenhang gesehen, nicht nur das Theater, sondern auch die Gesellschaft und die Politik, von der sie offen oder verborgen abhing. Er war ein Soziologe des Theaters, auch wenn keiner seiner Schauspieler diesen Begriff verstanden hätte. Sie fühlten nur seine, ihnen oft unheimliche Kraft, sie zu erkennen und, eben darum, zu beherrschen und zu verwandeln; und untersuchten nicht erst lange, woher diese Fähigkeit kam. Freilich, hätte Laube einer gesagt, er gestalte „Theater aus dem Geist", so wäre ihm das ebenso überflüssig erschienen wie die Feststellung, daß der Mensch nur Luft atmen und nur durch den Kreislauf des Blutes am Leben bleiben könne. Wie anders sollte man Theater spielen als

aus dem Geist? Das gehörte eben zur Natur des Theaters und war also selbstverständlich.

Gewiß, ein Schauspieler kann auch aus dem Instinkt, das heißt ohne volle geistige Erkenntnis seiner Rolle große Wirkung auf das Publikum üben, auch aus der groben Erfahrung der Routine können manche Direktoren ihr Schiff leidlich über Wasser halten und mit den bewährten Faustregeln des Theaters als Kompaß durch ein Spieljahr steuern. Aber vollkommenes und beispielgebendes Theater kann, davon war er überzeugt, nur ein Direktor entfalten, der den Gang der Welt und den inneren Zusammenhang des äußerlich Widersprechenden in ihrer Entwicklung ganz begreift. Nur dann kann er auch jene Scheinwelt einer vorgetäuschten Menschheit, die das Theater gibt, jeden Abend neu aus hundert Seiten Handschrift und einem Dutzend widerstrebender Schauspieler lebendig machen.

Ob dieser Bühnenschöpfer aus dem Geist ein angenehmer Theaterdirektor war? Die Zeugnisse seiner Zeitgenossen lassen zwei Antworten zu. Die eine, daß er überschwenglich geliebt, die andere, daß seine gewaltätige Art nur zähneknirschend ertragen wurde. Aber so viel steht fest, man nahm ihn als unabänderlich und unentrinnbar für den Kosmos seines Theaters hin, ohne seinen Schöpferhauch wurde nichts lebendig. Man wird freilich gut tun, sich nicht nur an seine Regeln von 1850 und 1860 zu halten, die er selbst, des notwendigen Wandels der Dinge bewußt, lebte er noch, längst neu gefaßt hätte. Es geht bei ihm um mehr: um eine allgemeine, seither nicht wieder beobachtete Beziehung zwischen einem Direktor und seinem Theater. Er schuf alles nach seinem Ebenbilde, das heißt nach dem Bild der Welt, das er sich erobert hatte. Er war dabei wie der höchste Schöpfer nicht von dem Urteil oder dem Wohlgefallen seiner Geschöpfe abhängig, schließlich mußte ja er wissen, wozu ein jeder bestimmt war. Und er mußte nicht ratlos die Achsel zucken wie Cajus Dürr, der „Meister" in dem Schauspiel Hermann Bahrs, als er von seinem japanischen Assistenten auf die Behauptung, er halte eben dieselbe Distanz zu den Menschen wie der höchste Meister der Schöpfung, eine merkwürdige Antwort bekommt. „Mag sein", antwortet der kleine Japaner, „aber ich möchte auch nicht mit dem lieben Gott verheiratet sein."

Die Schauspieler sind nicht mit dem Direktor verheiratet. Dieser Vergleich führt nur zu Unklarheiten der Empfindung und des Willens. In der täglich neu erschaffenen Zauberwelt des Theaters müssen sie, willig oder widerstrebend, in ihrem Direktor bei jeder Probe etwas wie den lieben Gott erkennen, gegen den sie sich auflehnen, aber dessen letztem Ratschluß sie nicht entrinnen können. Ein lieber Gott des Theaters — das war Laube, nicht mehr und nicht weniger; und ein jeder, der ihm gleichtun will, muß eben das noch einmal versuchen.

HEINRICH LAUBES
THEATERGESCHICHTLICHE SELBSTINTERPRETATION

Von Heinz Kindermann (Wien)

I.

Die Aussage des Schauspielers, des Regisseurs, des Theaterleiters über das eigene Schaffen gehört seit Jahrhunderten bei fast allen Kulturvölkern zu den Selbstverständlichkeiten. Wir besitzen eine Fülle der Memoirenwerke und der sonstigen selbstbiographischen Zeugnisse aus der Welt des Theaters: ehrlich-selbstkritische und beweihräuchernde, scharf profilierende oder bloß anekdotenhafte. Sie alle haben für uns theatergeschichtlichen Quellenwert, sofern wir ihnen kritisch gegenübertreten und nicht nur Irrtümer bei der wissenschaftlichen Auswertung zurechtrücken, sondern auch alle begreiflich-subjektiven Beurteilungen, alle menschlich und künstlerisch beschönigenden oder effektbedacht-pointierenden Elemente durch Vergleich mit anderen zeitgenössischen Quellen auf das richtige Maß und auf die ausgleichend-gerechte Blickweise zurückführen. Das Prinzip der Selbstinszenierung, das auch sonst der literarischen Gattung der Selbstbiographie und der „Erinnerungen" zugrunde liegt, wird von den Theaterleuten natürlich in gesteigertem Maße verwendet — sie sind ja die „gelernten" Eigenregisseure, weil jedes Spielen auf dem Theater auch der Eigenregie bedarf, die im Grunde selbst schon bei jedem Nichtschauspieler mit jenem Blick in den Spiegel vor dem Gang auf die Straße oder in den Beruf beginnt und der hier als Voraussetzung gilt für das Rolle-Spielen im realen Leben.

Bei Heinrich Laube nun liegen die Dinge anders, komplizierter, weiträumiger, viel stärker ins Historische ausgreifend als bei anderen Selbstbiographen aus dem theatralischen Bereich. Kulturhistorisches Kolorit bringen — bewußt oder unbewußt — die meisten Memoiren und Erinnerungswerke der Theaterleute mit ins „Spiel". Auch Theaterhistorisches wird selbstredend — mehr indirekt als direkt — zur Klärung der Situation, zum Abheben der Eigenleistung von dem damals ringsum Versuchten, zur Eingliederung in das übrige zeitgenössische Bühnenschaffen und zur Begründung mancher positiven und negativen Einflüsse oder Beweggründe eingeflochten. Laube aber unternimmt einen Schritt, den wir sonst nur aus der Zone der politischen Historie kennen, wenn etwa im Mittelalter Könige und Fürstlichkeiten ganze „Weltchroniken" in Auftrag geben, um sie schließlich einmünden zu lassen in die Deutung und Glorifizie-

rung der eigenen Herrscher- und Feldherrntaten. Noch bis ins Barockzeitalter werden diese oft monströsen und mit „fabelhaften" Elementen durchsetzten Glorifizierungshistorien weiter gepflegt, die meist bei Adam und Eva oder zumindest bei frühest erfaßbaren oder erschließbaren Stadien einsetzen und bis in die jeweilige Gegenwart weitergeführt werden. Hiebei handelt es sich freilich um Auftragsarbeiten, die Dichter und Chronisten für ihre „großen Herren" verrichten.

Laube unternimmt diesen Schritt für sich selbst. Dreimal hat er schwerwiegend aktiv ins Theaterleben des deutschen Sprachgebietes eingegriffen: mit seiner Direktion des Burgtheaters (1850 bis 1867), mit seiner Direktion des Leipziger Stadttheaters (1869 bis 1870) und mit seiner Direktion des Wiener Stadttheaters (1872 bis 1874, 1875 bis 1879 und einige Monate des Jahres 1880). Und dreimal hat Laube umfassende Rechtfertigungsschriften verfaßt, die er in den beiden ersten Fällen so weit als nur möglich nach vor verlängert, um sich selbst und seine Bühnenleistung miteinzuschließen in den geschichtlichen Werdeprozeß und um damit vor kommenden Geschlechtern den historischen Standort zu fixieren, von dem aus seine theatralische Bedeutung zu beurteilen wäre. Er baut sich derart einen historischen Anlauf aus, der in seinem 1868, also schon ein Jahr nach seinem Rücktritt von der Burgtheaterdirektion, erschienenen Buch: „Das Burgtheater. Ein Beitrag zur deutschen Theater-Geschichte" bis auf die Vorgeschichte des berühmten Hauses am Michaelerplatz zurückgreift und seinen Entwicklungsgang seit Maria Theresias Eingreifen in seine Geschicke und erst recht seit der Erhebung zum Hof- und Nationaltheater durch Josef II. Epoche um Epoche knapp nachzeichnet, um ihn schließlich breit und ausführlich in eine begründende Schilderung der Laubeschen Direktionszeit, in eine Schilderung ihrer Absichten, ihrer Erfolge und Niederlagen sowie ihres dissonanten Ausklanges einmünden zu lassen.

Ähnlich geht Laube in seinem 1872, also nach seinem Ausscheiden aus der Leipziger Theaterdirektion, veröffentlichten Buch „Das norddeutsche Theater" vor, das er ausdrücklich als Ergänzung und Gegenstück zu seinem Burgtheaterbuch aufgefaßt wissen will. Auch hier wieder setzt er bei einem als Vergleichsbasis fruchtbaren und entscheidenden Abschnitt, nämlich bei der Neuberin und bei Lessing ein, um von da aus, wieder Epoche für Epoche, die richtige Folie zu erhalten für eine begründende und verteidigende ausführliche Schilderung der Ereignisse und Schicksale seiner eigenen Leipziger Direktion.

Anders steht es mit Laubes polemischem Rechtfertigungswerk „Das Wiener Stadt-Theater" (1875). Es will nichts, als die in ihrer Weise große und zum Teil bahnbrechende, zum Teil freilich auch tragische Leistung deuten, die Laube während seiner ersten Stadttheater-Direktionszeit vollbrachte. Fast hätte der manchmal aggressive Ton seine baldige Rückberufung verhindert. Aber hier ist Laube sich selbst schon soweit historisch geworden, daß es eines Anlaufes nicht mehr bedarf. Auch ist das, was als Vorläufertum oder Gegenpol heranzuziehen wäre, in den beiden vorangegangenen Theatergeschichten von Süd und Nord schon gesagt.

Was Laube also von all den anderen Theaterleuten, die Memoiren und Erinnerungen schrieben, unterscheidet, ist die einzigartige Tatsache, daß er eine Selbstdeutung in weitgestecktem historischen Rahmen vornimmt, daß er Theatergeschichte als Selbstinterpretation treibt. In wesentlich weniger einflußreicher Position hatte Ähnliches im 18. Jahrhundert Johann Friedrich Löwen in seiner vorwiegend aus Ekhofs Archivalien gespeisten „Geschichte des deutschen Theaters" (1765) versucht — hier freilich als Ouverture zu einer unmittelbar nachfolgenden Revolte und Reformverkündigung, wie sie in der 1766 veröffentlichten „Veränderung des Hamburgischen Theaters" vorliegt, die ankündigt, „das deutsche Schauspiel in Hamburg zu einer Würde zu erheben, wohin es unter anderen Umständen niemals gelangen wird[1])". Und fünfundzwanzig Jahre vorher hatte Ludovico Riccoboni versucht, seine Reformen nicht nur in den „Pensées sur la déclamation" (1738) und in der Programmschrift „De la réformation du théâtre" (1743), sondern vor allem — von einer vergleichenden Völkergeschichte des Theaters ausgehend — in den „Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres d'Europe" (1740) gemäß ihrer Notwendigkeit und Zielbestimmung zu erläutern und zu verteidigen.[2])

Ermutigt wurde Laube bei seiner Theatergeschichte als Selbstinterpretation sicherlich durch das Vorausgehen von Eduard Devrient, der 1848 die drei ersten Bände seiner „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" veröffentlicht und mit ihnen außerordentlichen Erfolg errungen hatte. Er hatte es „aus Standespflicht" unternommen, sich selbst „über den Entwicklungsgang" seiner Kunst „klar zu werden". Er wollte nichts anderes, als geben, „was er gefunden": „Was mir zu geschichtlicher Wahrheit geworden ist, spreche ich aus, ohne Scheu vor dem Anstoß, den es finden mag. Ich schreibe im Interesse meiner Kunst und meines Standes und weiß, daß ihnen eine geschminkte Geschichte nichts nützen könnte[3])". Devrient schrieb diese ersten drei Bände, die vom religiösen Theater des Mittelalters bis zum klassisch-weimarischen Theater Goethes führen, während seiner Wirksamkeit als Schauspieler und Regisseur am Dresdner Hoftheater[4]). 1852 wurde er mit der Leitung des Karlsruher Hoftheaters betraut. Und nun bedeutete das bisher von ihm historisch Erarbeitete — anders als bei Laube — für ihn die Vorbereitung für die großzügige Bühnenreform, die ihm am Karlsruher Hoftheater in 18 Jahren unbehinderter Aufbauarbeit gelang[5]). Als Devrient nach zwölfjähriger Unterbrechung den 4. Band seiner „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" herausbrachte, der von der Berliner Hoftheater-Intendanz des Grafen Brühl bis zu Immermanns festlichem Düsseldorfer Theater führt, damit aber einen Zeitabschnitt charakterisiert, der

---

[1]) Vgl. H. Kindermann, Theatergeschichte der Goethezeit, Wien 1948, S. 54 ff.

[2]) Vgl. H. Kindermann, Conrad Ekhofs Schauspieler-Akademie (Österr. Akademie der Wissenschaften, Sitzungsberichte, 230. Band, 2. Abhandlung), Wien 1956, S. 91 ff.

[3]) Band I, S. VIII f. Vgl. auch K. Reinhold, E. Devrients Geschichte der deutschen Schauspielkunst (Diss. Berlin, Freie Univ. 1949).

[4]) Vgl. F. Rein, Eduard Devrient als Oberregisseur in Dresden, Diss. Erlangen 1930.

[5]) Vgl. R. K. Goldschmidt, Eduard Devrients Bühnenreform am Karlsruher Hoftheater (= Theatergesch. Forschungen, Band 32), Leipzig 1921.

auch „von entscheidender und bestimmender Wirkung für die Bühnenzustände unserer Tage" war, d. h. also für Devrients eigene Gegenwart und Wirkungswelt, erhielt seine Darstellungsform die gleichen Akzente der Ausrichtung auf die eigene Reformleistung, wie Laubes überaus flüssig und anschaulich entworfene theatergeschichtliche Selbstinterpretation. Nur geht Devrient schließlich im 5. Band so weit, von sich selbst in der dritten Person, wie von einem Fremden, zu sprechen. Um die scheinbare Objektivität des Geschichtsschreibers zu betonen, spaltet er sich gleichsam in ein tätiges und ein betrachtendes Ich — und bejaht natürlich mit Hilfe dieser Taktik nur um so schärfer seine eigenen, in historische Beleuchtung gerückten Leistungen.

Als Max Martersteig 1904 seine Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts („Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert") entwarf, befand er sich in ähnlicher Situation wie Devrient am Beginn seiner theatergeschichtlichen Bemühungen. Auch er war erst mitten des Weges. Gewiß, er hatte schon fünf Jahre Mannheimer Theaterleitung (1885 bis 1890) und sechs Jahre Rigaer Direktion (1890 bis 1896) hinter sich, als er seine „soziologische Dramaturgie" des 19. Jahrhunderts — beim Theater der Antike begann. Aus ihm, dem früh schon an theatergeschichtlichen, kulturpsychologischen und theaterästhetischen Problemen Gereiften[6]), sprach zugleich der in der Praxis hunderfältig Erprobte, der sein eigenes Bühnenschaffen nur indirekt in die Darstellung des theatergeschichtlichen Entwicklungsweges einbezieht, der für ihn eng zusammenhängt mit dem ethischen Verhalten der Völker. Nie spricht er dabei von seinen eigenen Erfolgen oder Leistungen. Wiewohl also auch in diesem Fall ein bedeutender Bühnenmann als Theaterhistoriker in Erscheinung tritt, ist er doch von Selbstinterpretation oder gar von Theatergeschichte als Selbstinterpretation weit entfernt. Je näher freilich das Dargestellte der eigenen Gegenwart des Verfassers rückt, desto mehr mißt er es an den selbsterprobten Erscheinungsformen und Wertmaßstäben[7]).

Die Sonderstellung, die Laube demnach mit seinem großbogigen Versuch einer theaterhistorisch fundierten Selbstinterpretation einnimmt, hängt eng zusammen mit seinem weltmännisch-universalen Horizont, der das Geistesgeschichtliche ebenso erfaßt wie das Politische, das Ästhetische ebenso wie das Soziologische; sie hängt aber natürlich auch mit dem um diese Zeit aufblühenden Historismus zusammen, der von der Geschichtsphilosophie Hegels bis zu jener Festzugsrepräsentation Makarts reicht, die ebenfalls, um das Gegenwärtige des Herrscherhauses, des Vaterlandes oder der Künste zu feiern, jeweils entwicklungsgeschichtlich bei weit zurückliegenden Analogie-Stadien einsetzt. Wie

---

[6]) Schon 1879 hatte Martersteig seine Pius Alexander Wolff-Biographie veröffentlicht, 1892 die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters kommentiert herausgegeben, 1900 seine kunstpsychologische Untersuchung. „Der Schauspieler, ein künstlerisches Problem" entworfen. Vgl. W. Greiner, M. Martersteig (= Die Schaubühne, Bd. 24), Emsdetten 1938.

[7]) Martersteig gehört als Repräsentant der übernächsten Generation nicht gerade zu den Verehrern Laubes. Ja sein Urteil über ihn (S. 413 ff.) mutet aus der weiteren Entfernung unnötig hart an. Die Wahrheit liegt in der Mitte.

alle „Jungdeutschen" war Laube in seinen entscheidenden Entwicklungsphasen Hegelianer. Er teilte die spekulative Geschichtsauffassung Hegels, die jedem historischen Phänomen seine notwendige Stelle in der Ablaufgesetzlichkeit des Entwicklungsganges zuweist, damit aber seine überzeitliche Geltung sichert[8]).

In der Spätentwicklung, in der wir Laube als Theaterhistoriker antreffen, vermochte er allerdings die Dreitaktgesetzlichkeit Hegels (These=Antithese=Synthese), die eine Art von Unfreiheit der treibenden Kräfte manifestierte, schon dahin zu lockern, daß er — bei weiterer Anerkennung des Dreitakt=Rahmens im großen, doch der individuellen Entscheidung des tonangebenden oder schöpferischen Individuums weiten Spielraum zuerkannte.

Würde man diesen dreifachen Versuch Laubes, sich selbst in seiner Bühnen=leistung, darüber hinaus aber auch alle künstlerischen und soziologischen Vor=aussetzungen und Erscheinungsformen der eigenen Theater=Epoche dadurch „historisch" zu nehmen, daß er sie gleich selbst an die „richtige" Stelle im Ge=schichtsablauf eingliederte, indem er alles seit einem Jahrhundert Vorange=gangene mitdarstellte und so gleichsam die Rechtfertigung seines eigenen Schaf=fens sofort zur historischen Sanktionierung und Werteinstufung werden ließ — würde man diesen dreifachen Versuch Schritt für Schritt kritisch verfolgen, d. h. ihn im großen wie im einzelnen mit den parallelen zeitgenössischen Quel=len gerecht abwägend vergleichen, dann müßte man ein ganzes Buch schreiben. Es kann auch nicht ausbleiben, daß dies in Bälde geschehen muß, wollen wir zu einem abgerundeten, geistesgeschichtlich fundierten Gesamtbild des Theater=mannes Laube kommen.

In unserem engeren Rahmen kann jedoch nur versucht werden, das Phänomen der theatergeschichtlichen Selbstinterpretation in seiner Laubeschen Sonder=form zu charakterisieren und — einer künftigen ausführlichen Untersuchung vorgreifend — einige symptomatische Züge, insbesondere aus dem „Burgtheater" und dem „Norddeutschen Theater", herauszugreifen.

II.

Bei seiner Theatergeschichte als Selbstinterpretation bedient sich Laube in der Wertakzentuierung der historischen Sachverhalte und für sein Auswahl=prinzip der betont herauszuhebenden Fakten zweier für seine Denkform be=zeichnender Methoden. Einerseits liebt er es, Analogie=Situationen hell zu be=leuchten, um nachher verständlich zu machen, warum er selbst, unter ähnlicher Konstellation, zu analogen Lösungen greifen mußte. Diesen Weg schlägt Laube besonders gerne in Fällen ein, derentwegen man ihm von offizieller Seite, in der Kritik oder von seiten des Publikums Vorwürfe machte. Der andere, typisch hegelianische Weg aber besteht darin, daß Laube Übelstände im Theaterleben

[8]) Vgl. E. Troeltsch. Der Historismus und seine Probleme, 1922; E. Rothacker, Logik und Systematik der Geisteswissenschaften, 1927; K. Heussi, Die Krisis des Historis=mus, 1932.

früherer Epochen schildert und zeigt, wie man ihrer nicht Herr wurde, weil man nicht die richtige Abhilfe vornahm — während er, in bewußter Antithese, mit genau dem entgegengesetzten Kunstgriff oder Ausweg die Übelstände von ihren Fehlerquellen her zu beseitigen vermochte. In beiden Fällen operiert Laube keineswegs mit einer Schlag=auf=Schlag=Technik, sondern mit weither gesicherter, für den Leser zunächst noch ganz unvermerkter Vorbereitung, die sich mitunter geradezu leitmotivisch durch eine ganze Reihe von Stadien hindurch verfolgen läßt und die meist erst im Schlußteil, bei der Schilderung der eigenen Leistungen, zum gewünschten Ergebnis führt. Auch hier wieder bezieht sich Laube nur in einem Teil der Fälle unmittelbar auf die vorangegangenen Analoga oder Gegenbeispiele; in vielen anderen Fällen überläßt er es dem Leser, die nötigen Schlüsse zu ziehen und zu durchschauen, wem die fruchtbarsten Lösungen gelangen.

Sowohl im „Burgtheater", wie im „Norddeutschen Theater" bezieht sich Laube ausdrücklich auf Lessings „Hamburgische Dramaturgie". Mitten aus der Praxis erwachsen, sei sie, ohne es eigentlich zu wollen, zum „Gesetzbuch des deutschen Theaters geworden . . . , welches noch heute in Kraft und Wahrheit besteht"[9]). Ähnlich stellt er sich gewiß auch die Wirkung seiner beiden Bücher vor. Sie haben dieses Ziel nicht erreicht. Aber sie gehören gleichwohl mit zu den bedeutsamsten Quellenschriften für das deutschsprachige Theater des 19. Jahrhunderts, und die zeitgenössischen Fachleute nennen Laubes Theaterbücher die „Soufflierbücher" für alle kommenden Theaterdirektoren.

Nicht ohne Absicht wird in beiden Fällen ausführlich dargelegt, wie im 18. Jahrhundert zur Fundamentierung des Spielplans an der Wende zweier Zeitalter kein anderer Weg offen gestanden sei bei der Schaffung eines deutschen Nationaltheaters, als die Franzosen und ihre Dramatik ausgiebigst zu Rate zu ziehen. Ja, das Burgtheater sei überhaupt vorerst einer französischen Truppe eingeräumt worden — und die heimischen Dramatiker, „welche nicht bloß griechisch und römisch produzierten, sondern modern bürgerlich" — seien

---

[9]) „Das Burgtheater" = B., S. 8; „Das norddeutsche Theater" = Nd., S. 7. — Zum Fragenkreis: Laube als Theaterleiter vgl. u. a.: R. Tyrolt, Chronik des Wiener Stadttheaters, 1889; P. Lindau, Laube und Dingelstedt als Regisseure (= Nord und Süd), 1901; A. v. Weilen, Laube und das Burgtheater (= Bühne und Welt, 7. Jg.), 1905; ders., Einleitung zu Laube, Theaterkritiken und dramat. Aufsätze (= Schriften der Ges. f. Theatergesch., Bde. 7/8), 1906; H. H. Houben, Biogr. Einführung zu Laube, Gesammelte Werke (= Hesses Deutsche Klassiker=Bibliothek), Bd. I, 1908; G. Altmann, Laubes Prinzip der Theaterleitung, Diss. Jena (= Schriften d. Literarhistor. Ges. Bonn, 5. Bd.), 1908; Eugen Kilian, H. Laube und Eduard Devrient (= Bühne und Welt, 9. Jg.), 1908; A. v. Weilen, H. Laube und Bayer=Bürck, 1911; M. Moormann, Die Bühnentechnik H. Laubes (= Theatergeschichtl. Forschungen, 30. Band), 1917; R. Junack, H. Laubes Entwicklung zum Reformator des deutschen Theaters (Diss. Erlangen), 1922; F. Horch, Das Burgtheater unter Laube und Wilbrandt (Diss. Wien), 1925; A. Heimerl, Laube und Dingelstedt als Burgtheaterdirektoren (Diss. Prag), 1926; R. Tyrolt, Theater und Schauspieler, 1927; H. Knudsen, Küstner und Laube, 1933; E. Ziemann, H. Laube als Theaterkritiker, 1934; F. Rosenthal, Laubes Burgtheater (= Jb. d. Grillparzer=Ges., 33. Jg.), 1935; F. Abeles, Shakespeare=Aufführungen am Burgtheater unter Laube (Diss. Wien), 1935; J. Divis, Grillparzer und Laube (Diss. Wien), 1946.

eigentlich erst „durch den Ärger, welchen das Übergewicht der Franzosen erregt hatte", wachgerüttelt worden[10]). Welch ein vorzüglicher Analogie-Hinweis und Entschuldigungsgrund für den, der in seinem berühmten Brief an den Grafen Dietrichstein, mit dem die Verhandlungen über Laubes Burgtheater-Direktion begannen, gefordert hatte, das Burgtheater solle wieder „erstes Theater im deutschen Vaterlande" werden[11]), und der nachher, in den Sattel gehoben, sich doch veranlaßt sah, um der geschliffenen Dialog-Kultur, der wirksamen Rollen, der prickelnd-aktuellen Sujets willen eine außerordentlich hohe Zahl von französischen Dramen in den Spielplan aufzunehmen. Selbst noch in seinen späten „Erinnerungen" (1882) greift Laube diesen Vorwurf auf, den man ihm so oft gemacht hat: „Er hätte vielleicht eine Berechtigung, wenn ich über den französischen die deutschen Dramatiker vernachlässigt hätte. Das kann aber kein ehrlicher Kritiker behaupten. Jedes deutsche brauchbare Stück war mir willkommen, willkommener als irgendein fremdes. Aber, wer mag denn verkennen, daß wir im eigentlichen Konversationsstück nicht hinreichend produzieren, daß unserer Bühne eine Ergänzung durch die französische Komödie geradezu nötig ist! Ergänzen wir uns in ernster Poesie durch Shakespeare, warum sollen wir uns im leichten Genre der Komödie nicht auch durch französische Autoren ergänzen?"[12])

Auf dieses Konversationsstück und die Erziehung der Schauspieler zum Konversationston, zur Kultur des schwerelosen Gesprächs, mußte Laube viel ankommen, wenn er die Wünsche seines Publikums erfüllen und dabei gleichzeitig das Eigenartig-Wienerische der Burgtheater-Kultur herausarbeiten wollte. Auch dafür sucht er in der Geschichte des Burgtheaters nach früheren Eideshelfern, indem er aus Sonnenfels' Manifest an das Publikum den Passus über die Erziehung der Schauspieler zu höfischer Kultur und über ihre notwendige Einführung in die Patrizierhäuser heraushebt, damit sie Studien machen könnten „in freyem, edlem Anstande, in der Leichtigkeit des Umgangs, in der Ungezwungenheit, in der Höflichkeit"[13]). Auch Laube selbst tut wieder und wieder sein Möglichstes, um die Burgschauspieler in den Wiener Salons einzuführen. Und bei gleicher künstlerischer Qualität zieht er in jedem Fall den von Haus aus kultivierteren Schauspieler vor.

Die Forderung nach dem kultivierten Konversationston gehört auch zu den leitmotivisch wiederkehrenden Momenten, die Laube bei jeder historischen Wendung, die dies irgend erlaubt, aufgreift, um seine eigenen Erziehungsmaßnahmen und Regieprinzipien dadurch in helles Licht zu rücken; als eine immer wiederkehrende Forderung, der er endlich zu letzter Erfüllung verholfen habe. Wir hören darüber in Müllers Gespräch mit Gotter[14]) und außer vielen anderen Stellen, bei Schröders Auftreten am Burgtheater[15]). Letzteres vor allem deshalb, weil Schröder als erster versuchte, was Laube dann, zur Erbosung vieler Pathos-Schauspieler, mit aller Energie durchdrückt: nämlich natürliche, maßvoll-

[10]) B. S. 13.
[11]) Abgedruckt bei R. Lothar, Das Burgtheater, Leipzig 1899, S. 78 f.
[12]) Erinnerungen S. 185. [13]) B. S. 17. [14]) B. S. 36. [15]) B. S. 73 f.

zurückhaltende Ausdrucksform auch im „höheren Drama". Deshalb unterstreicht Laube unter den Verdiensten Schröders am Burgtheater vor allem: „Er hat die gespreizte französische Deklamation gestürzt und das natürliche Sprechen im höheren Drama eingeführt, das einfache, maßvolle Charakterisieren, den ehrlichen Ausdruck für Ernst und Scherz[16])." All das war inzwischen wieder verlorengegangen — und Laube, der Realist, wollte es dem Burgtheaterstil wiedergewinnen.

Im selben Sinn aber ist es gemeint, wenn Laube als eine der Hauptleistungen Schreyvogels seinen weithin leuchtenden Erfolg mit Moretos „Donna Diana" — mit Recht — als Markstein in der Entwicklung der Lustspielpflege am Burgtheater preist. Dieser Erfolg sei sehr folgenreich für das Burgtheater gewesen: „er begründete eine Geschmacksrichtung für poetisches, formell sauber ausgearbeitetes Lustspiel, welchem das Publikum des Burgtheaters treu geblieben ist. Süddeutsches Naturell, steter Wechselverkehr mit Italien mag diese Richtung und Neigung unterstützt haben. Sie ist auch für den feineren Ton in jedem höheren Lustspiel einflußreich geblieben bis auf die heutige Zeit[17])".

Es kann nicht fehlen, daß dieses Analogien-Leitmotiv schließlich bei Bauernfeld und seiner Aktualisierung des „feinen" Lustspiels zum „Organ des wirklich pulsierenden geistigen Lebens" in einer großen Stadt einmündet. Denn Bauernfelds Lustspiele retteten schon unter dem saloppen Deinhardstein das Repertoire des Burgtheaters. Unter Laube wurden sie zum bedeutsamen heimischen Gegengewicht all der zahlreichen, oft von Laube selbst bearbeiteten französischen Konversationsstücke: „Jedenfalls ist es für die Theaterdirektion ein Glück, wenn in ihrer Stadt ein produzierendes Talent sich entwickelt, welches in gebildeter Weise und außerhalb der alltäglichen Routine die neuen Lebenselemente der Stadt dramatisiert. Dadurch wird ja ein Theater das Organ, welches es sein soll, das Organ des wirklich pulsierenden geistigen Lebens, und gewinnt von selbst die Teilnahme aller gebildeten Einwohner. Um so höher steigt der Wert, wenn diese Stadt eine große Hauptstadt ist wie Wien. Die Lebenselemente einer Reichshauptstadt streben ja von selbst über enge Kreise hinaus. Gerade auf diesem Wege ist Paris die Geburtsstätte des modernen Schauspiels geworden. Die deutsche Theaterproduktion hat immer daran gekrankt, daß sie nicht realen Boden genug hatte, aus welchem ihre Bäume wachsen konnten, daran gekrankt, daß sie nicht unterstützt wird von wahrhaft lebendigem Leben, sondern daß sie vorzugsweise in erträumten Gegenden und Stoffen Nahrung suchen muß[18])."

Mit der gleichen Beharrlichkeit führt Laube den Leser des Burgtheater-Buches teils durch progressiv-leitmotivisch angeführte Analogiefälle, teils aber auch durch antithetische Beispiele, denen gegenüber sein Theaterleitungsprinzip als Rettung und auch für die Zukunft maßgebliches Exemplum erscheint, zu den Grundsatzfragen der Repertoiregestaltung überhaupt. Zweierlei Thesen will Laube dabei in theaterhistorischer Beleuchtung vom Positiven und Negativen

---

[16]) B. S. 73 f. [17]) Ebenda, S. 105. [18]) B. S. 134 f.

her erhärtet wissen: erstens dürfe die Repertoiregestaltung nur in engstem Kontakt mit dem Publikum vor sich gehen, gleichgültig ob es sich dabei um eine Polarität von Publikum und Spielplan handle, die von den sozialen Voraussetzungen, Sehnsuchtswelten und konkreten Wünschen, jedenfalls aber vom Horizont dieses Publikums ausgehe, oder ob es sich um eine geheime Erziehung des Publikums durch den Theaterleiter handle. Und zweitens müsse es sich in diesem Rahmen ganz programmatisch um eine Spielplanmannigfaltigkeit handeln, die jegliche starre Einengung durch übergeordnete Gewalten überwinde. Auch hier wieder setzt Laube bei Sonnenfels' Manifest, und zwar bei seinem Appell an das Publikum ein, der auf ein Erforschen der Publikumswünsche abzielt und die Theaterbesucher geradezu um Mitarbeit durch Vorschläge für den Spielplan bittet. Noch viel mehr aber liegt Laube der Passus bei Sonnenfels am Herzen, in dem er „beständige Abwechslung" im Repertoire verspricht, mit besonderer Betonung des „scherzhaften Lustspiels", das das „Herrschende unserer Schaubühne" sein werde, während man Trauerspiele nur „sparsam mituntermengen" wolle. Wir wissen, wie sehr Josephs II. Abneigung gegen das Trauerspiel an sich derlei Richtlinien beeinflußte. Laube aber fühlte sich aufs erfreulichste in solchen Bekundungen bestätigt: „So wenig hat sich seit beinahe hundert Jahren im eigentlichen Geschmacke Wiens verändert[19])!"

Und wie Wasser auf seine Mühle empfindet er es, daß das Burgtheater gelegentlich seiner Erhebung zum Nationaltheater in raschester Folge eine Novität nach der anderen herausbrachte. Welche historische Rechtfertigung für den Theaterleiter, der schon in seinem ersten Direktionsjahr an 314 Spielabenden 129 verschiedene Stücke, darunter 23 Novitäten und beinahe 40 neu einstudierte darbot! Auch für die ersten Achtzigerjahre, als Schröder am Burgtheater wirkte, kann Laube als rechtfertigendes Analogon zu seinem eigenen Spielplantempo und zur Fülle seiner eigenen Bearbeitungen französischer Stücke berichten: „Dazu kam eine große Abwechslung des Repertoires. Neuigkeiten folgten einander zwar nicht mehr so rasch wie zehn Jahre früher, aber doch immer noch in auffallend schneller Abwechslung. Schröder allein hat in seiner vierjährigen Anwesenheit gegen dreißig neue Stücke, vorzugsweise Bearbeitungen, zur Aufführung gebracht[20])." Inmitten solcher historischer Analogien gibt es dann plötzlich eine antithetische Erinnerung, die auf ein späteres Verdienst Laubes hinweist. Bei Charakterisierung des Burgtheater-Repertoires während der letzten Lebensjahre Josephs II. führt Laube etwa an, daß vom jungen Schiller zwar der republikanische „Fiesco", nicht aber die „Räuber" aufgeführt werden durften. „Die Räuber haben bis 1851 warten müssen", d. h. bis Laube den Mut hatte, sie — auch nun noch gegen viele Schwierigkeiten — auf dem Burgtheater durchzusetzen[21]).

Es versteht sich, daß die Zensurprobleme parallel dazu ihre immer neue mahnende Würdigung finden. Laube nützt jede historisch-geeignete Wendung, um das Hemmende der Zensur zu unterstreichen — bis hin zu seiner ersten

[19]) B. S. 17 f. [20]) B. S. 66 f.
[21]) Ebenda, S. 77 f. Vgl. zu Laubes „Räuber"-Inszenierung das vorl. Heft, S. 222.

Bitte an den Grafen Dietrichstein anläßlich der Vorverhandlungen wegen Übernahme der Direktion, „die Auswahl der Stücke nicht durch enge Linien zu beschränken, sondern der artistischen Direktion selbst soweit freie Wahl zu lassen, als nicht unmittelbare Staatsraison ins Spiel kommt[22])." Laube verfehlt nicht, im Burgtheaterbuch hinzuzufügen, es sei gerade Halm — damals noch mit ihm befreundet — gewesen, der ihm eingeschärft habe, „daß ich die Stelle nicht annehmen sollte ohne Zusicherung von Wahl der Stücke, Bildung des Repertoires, Besetzung der Rollen. Ohne diese Vollmachten sei eine ersprießliche Wirkung nicht möglich[23])." Laube betont das sosehr, weil ja gerade Halm es war, der bei Übernahme der Hoftheater-Intendanz Laube alle diese Vollmachten wegnahm und ihn dadurch zum Rücktritt zwang.

Knapp vor seinem Amtsantritt, erzählt Laube, habe der Oberstkämmerer, Graf Lanckoronski, eine „Todesurteils"-Liste der unerwünschten Stücke herausgegeben. So habe er „ein ganz kleines Repertoire" und „ein sehr kleines Personal" vorgefunden. „Dieser Kampf ums Leben der Stücke hat mit dem ersten Tage meiner Direktion begonnen und hat gedauert bis zum letzten Tage[24])."

So vorbereitet, klingt es nun wie eine Siegesfanfare, wenn Laube knapp hinterher Ideal und Wirklichkeit des Spielplans ausbreitet, den er solcher ihm von Deinhardstein und den vorgesetzten Stellen überantworteten Lückenhaftigkeit entgegenstellte: „Das Ziel war, ein Repertoire zu erreichen, welches jeder gebildete Mann vollständig nennen könnte. Darin sollten enthalten sein: alle Stücke, welche von Lessing an Lebenskraft bewährt hatten auf dem deutschen Theater, ferner von Shakespeare alle Stücke, welche die Kompositionskraft wirklicher Stücke besäßen und unter uns noch wirklichen Anteil finden könnten; endlich von den romanischen Völkern die wenigen Werke, welche charakteristische Eigentümlichkeiten für uns sind, wie „Phaedra" zum Beispiel, wie „Donna Diana" und „Das Leben ein Traum"; von den modernen Franzosen aber alle diejenigen Konversationsstücke, welche in der Form gut sind und unseren Sitten nicht widersprechen ... Mein Ideal war, nach einigen Jahren jedem Gast aus der Fremde sagen zu können: Bleibe ein Jahr in Wien und du wirst im Burgtheater alles sehen, was die deutsche Literatur seit einem Jahrhundert Klassisches oder doch Lebensvolles für die Bühne geschaffen; du wirst sehen, was Shakespeare uns Deutschen hinterlassen, wirst sehen, was von den romanischen Völkern unserer Denk- und Sinnesweise angeeignet werden kann[25])."

Und wie stolz antwortet Laube sodann auf die selbstgestellte Frage, ob er dieses Ideal wirklich erreicht habe: „In dieser sterblichen, mitunter recht ärgerlichen Welt klingt es vermessen, von Erreichung eines Ideals zu sprechen. Aber wir haben uns manchmal eingebildet, ihm nahegekommen zu sein. *Den* Ruhm des Burgtheaters nehme ich positiv in Anspruch, daß es von 1850 bis 1867 unermüdlich und oft erfolgreich nach diesem Ideale gestrebt hat. Mit Mängeln behaftet sind wir immer geblieben, und wir haben nicht alles gleich gut aufführen können. Aber wir haben jenen großen Kreis, ich darf es sagen,

[22]) Vgl. R. Lothar, a. a. O., S. 78.
[23]) B. S. 153. [24]) Ebenda, S. 156. [25]) B. S. 158 f.

ziemlich gut ausgefüllt. Das Burgtheater hat seit einer Reihe von Jahren das umfassendste Repertoire geboten, nicht nur in Deutschland, sondern in Europa . . ."[26])

Wir kennen aus vielerlei Forschungen und Zeugnissen auch die dunklen Flecken in diesem Spielplan-Kosmos, so etwa Laubes Versagen gegenüber Hebbel. Gleichwohl dürfen wir zugestehen, daß es weder am Burgtheater, noch an einem anderen Theater Europas im 19. Jahrhundert ein universaleres Repertoire gab als unter der Ära Laube. Und wenn wir die mitunter geradezu dramatischen Berichte darüber lesen, warum, in welcher Form, unter wieviel tausenderlei Schwierigkeiten und in welcher Besetzung, in welcher szenischen Gestaltung jedes dieser Hunderte von Stücken über die Bühne ging — Laube weiß das stellenweise atemraubend zu erzählen —, dann ist uns klar, daß dieses große Zielerreichen all diesen Widerständen mit einem Mut und einer Zähigkeit abgetrotzt wurde, wie dies nur starken und in ihrer knorrigen Weise genialen Naturen möglich ist.

Wird für Laube Schreyvogel als Begründer des Burgtheater-Ruhmes zum großen Vorbild — es lockt ihn doch immer wieder, den Wandel des Publikums seit Schreyvogel am Vergleich der Grillparzer-Uraufführungen mit seinen eigenen Neuinszenierungen zu zeigen: welch ein Wachstum des Verstehens hat sich indessen vollzogen — und nicht nur im Parkett und auf den Galerien, sondern noch viel stärker auf der Bühne selbst, bei den Schauspielern[27]), nicht zuletzt dank Laubes Erziehungsarbeit. Laube gehört zu den genauen Beobachtern beider Partner. Er gehört aber vor allem mit zu den größten Schauspieler-Erziehern der deutschen Bühne. Die Ensemblezusammensetzung und die Führung jedes einzelnen Darstellers lag ihm in gleicher Weise am Herzen. Deshalb blendet seine theatergeschichtliche Selbstinterpretation auch für diese Frage wieder zurück zur Ausgangssituation bei der Erhebung des Burgtheaters zum Nationaltheater. Nach einem Überblick über das gute verbliebene Stammpersonal heißt es: „Dennoch war man sogleich auf Ergänzung und Erweiterung bedacht, von der richtigen Meinung ausgehend, daß ein Theaterpersonal in stetem Wachstum erhalten werden muß, wenn es nicht in Erstarrung, Manieriertheit, Cliquenwesen und Unzulänglichkeit geraten soll. Offenbar gingen alle Schritte zur Erweiterung des Instituts von Kaiser Joseph selber aus, sie tragen sämtlich den Stempel seines Geistes, welcher nie und nirgends bloß für den Augenblick bedacht war, sondern ein organisches Wachstum vor Augen hatte[28])." Das aber war das Stichwort, auf das Laube zusteuerte, wenn er von historischen Tatbeständen her den Kristallisationsprozeß begreiflich machen wollte, der sich nun Jahr um Jahr unter seinen Händen, ununterbrochen sorgsam verändernd und ergänzend, mit dem Ensemble des Burgtheaters vollzog: „organisches Wachstum".

Solch ein Ausscheiden des Überlebten und Eingliedern vieler neuer Kräfte geht nie reibungslos vor sich. Und da in Wien seit jeher jeder bedeutende

---

[26]) Ebenda, S. 159. [27]) B. S. 99 ff. und 123. [28]) B. S. 24 f.

Schauspieler seine „Gemeinde" besaß, gab es gar manche opponierende Begleitmusik. Also wollte Laube zeigen, das sei schon immer so gewesen, z. B. in dem Augenblick, als Kaiser Joseph II. seinen Vertrauten unter den Burgschauspielern, Müller, zu allen wichtigen Bühnen Deutschlands gesandt hatte, um von dort gute neue Kräfte ans Burgtheater zu bringen. Auch damals gab es eine Revolution unter den bisherigen Darstellern wegen der Neuverpflichtungen, die natürlich Verschiebungen im Rollenbesitz mit sich brachten: „Sie fanden und finden dies niemals behaglich und unterlassen es selten, Schwierigkeiten dagegen zu erheben. Es wurde ihnen auch recht leicht, solche Schwierigkeiten zu erheben, denn die Gesellschaft dirigierte sich eigentlich selbst[29])." Das heißt in Laubes antithetischer Sprache: Hätte ich als Direktor nicht alle Macht für mich gefordert, wäre es auch nun wieder zu viel erheblicheren Auseinandersetzungen gekommen. Im Theater gibt es nur eine Leitstelle: den Direktor.

Das ging nicht zuletzt auch gegen jenes allmächtige Regiekollegium, das Laube bei seinem Dienstantritt noch vorfand und das Neuengagements ebenso verhinderte, wie das von Laube eingeführte Alternationsprinzip, um die überalterten Schauspieler zu schützen[30]). Alle Darsteller des Burgtheaters aber, die verbliebenen, wie die neu ankommenden, unterzog Laube nun einem in seiner pädagogischen Auswirkung einmalig dastehenden Wandlungsprozeß. Vielen fehlte es an ausgesprochen literarischer Bildung, die Laube als Voraussetzung für die Auffassungsfähigkeit ansah. Hier also galt es so einzugreifen, wie es vordem schon Schreyvogel getan hatte. Und bei fast allen versuchte Laube Raumerweiterungen ihrer oft scheinbar festgelegten Fächer. Nicht die schon Berühmten zog er heran, sondern die noch „unbeschriebenen Blätter", aus denen er glaubte Großes formen zu können. Fanden sich Virtuosennaturen unter ihnen, wie Dawison oder Marie Seebach, die sich nicht einzugliedern und dem Ganzen unterzuordnen vermochten, verzichtete er auf sie. Immer stärker wuchs parallel zu seinen Regisseurfähigkeiten der „Theater-Pädagoge" in ihm. Dessen größte Tugend aber war, mit unendlicher Geduld bei jedem neu ankommenden Schauspieler „den Mittelpunkt seines Talents" zu suchen. Nur so gelang es ihm, aus dem Burgtheater das „erste deutsche Schauspielertheater"[31]) werden zu lassen. Auch die Geschichte jedes wichtigen Engagements erzählt uns Laube in seiner theatergeschichtlichen Selbstinterpretation. Und auch in diesen Fällen wird die Begründung oft mit weit zurückliegenden Vorgängen aus der Geschichte des Hauses und seiner Ensemblezusammensetzung begründet.

Den Kontrast seiner realistischen Inszenierungsform, vor allem bei Massenszenen, konfrontiert er mit dem noch von Anschütz aus Goethes Erbe festgehaltenen, unnatürlichen Frontalspiel. An schier hunderterlei Beispielen aber zeigt er, schon von Müllers Gespräch mit Lessing über die Dialektverschiedenheit der frühen Burgschauspieler an, welche zentrale Bedeutung dem Sprechen zukomme, um zu begründen, warum er so sehr mit den einzelnen Schau-

---

[29]) B. S. 39. [30]) B. S. 157. [31]) Vgl. Horch, a. a. O., S. 72.

spielern arbeitete[32]), warum er primär von der Wortregie ausging, warum er Wort und Bewegung, Wort und Gebärde in engste Beziehung gesetzt wissen wollte — und erst lang nachher an die Ausstattung dachte, die ihm gleichwohl nicht gleichgültig blieb. Die geschlossene Zimmerdekoration als Mittel zur Verfeinerung der Wortwirkung geht ja in ihrer konsequenten Verwendung auf Laube zurück[33]). Er hatte sie schon in den szenischen Bemerkungen zu seinem „Struensee" gefordert und am Burgtheater dann in die Praxis eingeführt. Übertriebene Ausstattung nennt er freilich in seinem „Stadttheater"-Buch „das Lotterbett für ein gedankenloses Publikum". Bei seiner Neuinszenierung von Grillparzers „Des Meeres und der Liebe Wellen" aber wurde Laube, wie Altman S. 45 mit Recht hervorhebt, zum Vater der Symboldekoration.

Eines freilich bläut uns Laube fast Seite für Seite ein mit Hilfe aller ihm nur irgend zu Gebote stehenden Fälle aus der Geschichte des Burgtheaters: ein „großer" Theaterdirektor kann nur ein souveräner Geist sein, dem man freie Hände läßt[34]). Gleich zu Beginn des Burgtheater-Buches arbeitet Laube heraus, wie der Zusammenbruch von 1775 auf die Vielheit der Instanzen, Funktionen und Befugnisse zurückzuführen sei, die damals in die Geschicke des Hoftheaters eingriffen. Schreyvogel habe die nötige geistige Souveränität fast als einziger vor ihm besessen. Deinhardsteins saloppe Art aber habe nur Abstieg gebracht, da er über kein „leitendes Prinzip" verfügte[35]). „Man empfand von Jahr zu Jahr deutlicher, daß dies reich bemannte und reichlich belastete Schiff ohne Kompaß segelte und richtungslos von den Winden hierhin und dorthin getrieben wurde. Ein großes Kunstinstitut muß einen Charakter haben, um in Autorität zu bleiben und wenn die Direktion ihm keinen zu verleihen weiß, weil sie selbst keinen hat, so ist der Niedergang unvermeidlich[36])."

Auch Deinhardsteins Nachfolger und Laubes unmittelbarer Vorgänger, Holbein, erfüllt diese Forderungen nur äußerlich. Laube übertreibt nicht, wenn er sein Profil als das eines korrekten Ordnungsmenschen und ihn selbst als alten Theaterpraktiker einer „sorgfältigen Verwaltung" schildert. Es ist kein „neuer Geist", der mit ihm einzieht, wohl aber an Stelle von Deinhardsteins Schlendrian ein geregelter „Mechanismus". Das war nur ein erster Schritt. Er half deshalb noch nicht allzu viel, weil der vorgesetzten Behörde unbekannt blieb, „daß seit Schreyvogel der schöpferische Geist abhanden gekommen sei". Es gab wohl eine Menge guter Stücke, aber sie erzielten keinen „genügenden Gesamteindruck", weil sie wahllos aneinandergereiht wurden und weil für das Ganze kein Stil der „gemeinsamen Darbietungsform" gefunden war.

Wir verstehen, wieso vor solchem Hintergrund Laube sich selbst in seinem Geschichtsbild als Erfüller einsetzt — und wir wissen, daß er es darf. Es gibt

---

[32]) Vgl. z. B. seine Bemerkung über den „pointierten Singsang", mit dem Halms Dramen die Schauspieler verdarben, so daß Laube langer „Anstrengungen bedurfte, um den Schauspielern wieder herauszuhelfen." B. S. 137.

[33]) Vgl. R. Lothar, a. a. O., S. 104.

[34]) Schon in seinen frühen „Briefen über das deutsche Theater" (1846) hat Laube umschrieben, wer allein zum Theaterleiter berufen sei.

[35]) B. S. 129. [36]) Ebenda, S. 142.

eine Reihe von Einzelheiten, an denen Laube retouschierte, so bei der Darstellung seiner Gewinnung für das Burgtheater. In der Bewertung seines Ranges inmitten all der vorangegangenen Burgtheater-Leiter aber, in diesem Nebeneinander der beiden Großen, denen das Burgtheater Weltgeltung verdankt: Schreyvogel und Laube, kann Laubes historischer Selbstinterpretation nicht widersprochen werden.

III.

Seine Entwicklungsgeschichte des „Norddeutschen Theaters" läßt Laube von Leipzig ausgehen, weil auch ihn sein Schicksal für kurze Frist als Theaterdirektor dorthin führte. Er sucht oft im Verlauf der einzelnen historischen Phasen die Kontrastierung gegenüber dem Wiener Theater. Das norddeutsche Theater sei getragen durch ein „ruhigeres, besonneneres, etwas langsameres Wesen, Auffassen und Aufnehmen, als wir's in Süddeutschland finden. Im Norddeutschen wird ein stärkerer Akzent auf den Inhalt gelegt, im Süden auf die Form, im Norden steht der Charakter in erster Linie, im Süden das Talent[37]." Auf seiner Wanderung durch die Geschichte des Leipziger, Hamburger und Berliner Theaters kommt Laube auf Fragen des Bühnenbilds und der Kostümgestaltung zu sprechen, um an der Kontrast-Folie von Ifflands prunkvoller „Jungfrau-von-Orleans"-Ausstattung und besonders von Brühls Reformen seinen eigenen Standpunkt, vorerst noch unausgesprochen, durch negative Charakterisierung zu präzisieren: „. . . führte einen gewissen großartigen Stil ein. Es wurde besonders viel getan für die äußerlichen Dinge des Theaters, für Kostüm, Dekoration und Requisiten[38])." Daß diese Veräußerlichung nicht parallel ging mit einem tiefen Verständnis für die einzelne Schauspieler-Individualität, zeigt Laube am Fall Ludwig Devrient, dem viele für ihn geeignete Rollen versagt wurden, weil man seinem dämonischen Wesen nicht gerecht wurde: die Hofintendanz „dämpfte ihn soviel als möglich, sie hielt ihn zurück, sie schränkte ihn ein", denn unter Brühl wurde Berlin nach Laubes Auffassung „der Hauptsitz des rhetorischen und deklamatorischen Schauspiels, des kalten Schauspiels[39])." Laube wollte damit das Gegensatzbild schaffen zu seiner Weite und Empfänglichkeit, die er gerade auch in Leipzig wieder an einer Reihe bedeutender Darsteller bewies, die erst durch ihn Halt und Richtung ihres Schaffens erfuhren.

Wie Laube schon im Vorwort zum „Norddeutschen Theater" die Wesensdifferenzen zwischen Süd und Nord in theatralischer Leistung und Publikumsreaktion hervorhob, so betont er sie auch in der historischen Darstellung überall dort, wo er pro futuro begründen will, warum er — durch die Schule des

[37]) Nd. S. 4.

[38]) Nd. S. 12. Ergänzend heißt es S. 20: „. . . und da die Oper, mehr und mehr große Oper werdend, von derselben außenstehenden Behörde geleitet wurde, so verpflanzte sich der äußerliche Operngeschmack ebenfalls mehr und mehr ins Schauspielhaus."

[39]) Ebenda, S. 19 f. — Vgl. H. Schaffner, Die Kostümreform unter der Intendanz des Grafen Brühl (Diss. Erlangen) 1926.

Südens eigenschöpferisch hindurchgegangen und das realistische Vorbild Schröders für den Darstellungsstil, für die Kongruenz von Wort, Mimik und Gebärde vor Augen — in Leipzig viel weitgehendere Ansprüche stellen mußte als dort erfüllt werden konnten. Seine lebensnahe Geistigkeit, die auch vom Schauspieler die gleiche Polarität von intelligiblen und vitalen Ausstrahlungen verlangt, beanständet Einseitigkeiten, wie sie sich bei ausgesprochenen Denk=schauspielern norddeutscher Prägung geltend machen. So heißt es gelegentlich einer Charakterisierung von Seydelmann: „Man schätzt dort (Berlin) rein gei=stige Fähigkeiten besonders hoch und vermißt weniger als anderswo das so=genannte «künstlerische Fleisch».“ Gleichwohl gesteht er Seydelmann zu, er sei wichtig gewesen für „eine Ernüchterung der überschwenglich gewordenen Theatersprache[40])“. Denn zumindest dies negativ Erreichte liegt auf dem Weg zu dem Ideal=Ziel, das Laube vorschwebt und das er — sehr charakteristisch — ebenfalls wieder in historischer Umschreibung formuliert: „Ob und wie sich die Hamburgische und Weimarische Schule vereinigen lassen, das ist eigentlich der Inhalt alles dessen, was seit Anbeginn des Jahrhunderts die ehrlichen und denkenden Freunde des deutschen Theaters beschäftigt[41]).“

Wie weit Goethes und Schillers Weimarische Theaterleitung als Grundlagen dabei noch im weiteren 19. Jahrhundert genützt werden oder inwieweit man ihre Auffassungen unberücksichtigt lassen sollte: diese Fundamentalfragen an der Wende von idealistischem und realistischem Zeitalter rückt Laube oftmals in seiner historischen Darstellung in den Brennpunkt der Betrachtungen. Ge=genüber Goethes Überbetonung des Wortes (deklamatorisch verstanden) macht Laube geltend, es sei im Bereich der Bühnenkunst „nur ein Hilfsmittel[42])“, nur eine Komponente unter vielen. Gerade in Leipzig predigt Laube, wenn er nach Strakoschs Vorarbeit die feineren Nuancen herausarbeitet, den Schauspielern: „Das Antlitz in Übereinstimmung setzen mit dem Inhalte Ihrer Rede, und selbst Leib, Hände und Füße davon wissen lassen! Ein Ganzes darstellen, klar und deutlich, nicht verschwommen, und sprechen, auch wenn man schweigt!“ Auch gegenüber der von Goethe ins Rollen gebrachten „Skandierungsepide=mie[43])“ erhebt Laube deshalb Einspruch, weil er — in völlig entgegengesetzter Reihenfolge — die jungen Schauspieler vorerst zur Prosa erzieht und sie erst nachher stufenweise zur „poetischen“ Sprache, zum Vers=Spielen (nicht nur Sprechen) führt, um sie auch im „gehobenen Drama“ die Natürlichkeit des Ausdrucks nicht entbehren zu lassen: „Ich meine, man muß mit der nüchternen Prosa beginnen und zur höheren Prosa aufsteigen, um endlich auf wohl geleg=tem Fundamente an den Vers zu gelangen[44]).“ Aus dem gleichen Grunde wen=det er sich gegen Goethes Vorliebe für das „Malerische“, das sich in schönen Tableaus flächig, weil ausschließlich auf den Zuschauer berechnet und daher unnatürlich auswirke. Nicht malerisch, sondern plastisch habe die szenische Anordnung zu sein, das verlange das neue realistische Natürlichkeitsprinzip —

---

[40]) Nd. S. 34 f. [41]) Nd. S. 42. [42]) Ebenda, S. 46.
[43]) Nd. S. 51. [44]) Ebenda, S. 101.

auch auf die Gefahr hin, daß die Schauspieler dem Publikum gelegentlich den Rücken zuwenden. Bei seinen Klassikerbearbeitungen entfernt Laube oft epische oder lyrische Elemente. „Egmont" spielt er ohne Beethovens, den „Sommernachtstraum" ohne Mendelssohns Musik — sosehr er sonst für Zwischenaktmusik als Stimmungsfaktor eintritt.

Um auch für all diese Fälle die historischen Eideshelfer heranzuziehen, zitiert Laube viele Stellen aus der 1808 durch ein Leipziger Gastspiel des Weimarer Theaters veranlaßten Oppositionsschrift: „Saat von Goethe gesäet . . .". Er will mit ihnen — ohne sich völlig zu identifizieren — zeigen, daß auch Goethes Zeitgenossen schon nach realistischeren Darstellungsmethoden verlangten[45]).

Gerechterweise fügt er allerdings hinzu, daß Goethe und Schiller „durchaus nicht befangen blieben in ihrem Schulsystem", sondern ihre Empfänglichkeit offen hielten „für das echte Talent" auch ganz anderer Prägung[46]). Auch darin steckt eine Analogie-Anspielung, die Laube nahelag, für sich selbst in Anspruch zu nehmen: denn umgekehrt anerkennt er selbst auch alle schauspielerischen Leistungen, die nicht aus realistischem, sondern noch aus idealistischem Bereich herkommen, sofern sie genial in Erscheinung treten. Auf der gleichen Linie liegt es, wenn Laube, der schon in Wien viele Shakespeare-Inszenierungen von seinem Wort- und Gebärden-Realismus her bewältigte und der nun auch in Leipzig damit wieder neue, tonangebende Erfolge erzielte, auf Tiecks Durchbruch hinweist: gerade von Shakespeare aus habe Tieck „den Fortschritt über die Weimarische Schule hinaus" bewirkt und das deutsche Theater einem Punkt zugeführt, „auf welchem eine Vereinigung des hoch getragenen poetischen Vortrages mit dem nüchtern-charakteristischen Vortrage erreichbar ist[47])." „Für mich ist die Darstellung des Menschen auf der Bühne die Hauptsache. Wahrhaftigkeit ist mir also die Grundregel", bekennt Laube in solchen Zusammenhängen[48]). Tiecks Vorschlag, zur Shakespeare-Bühne und ihrer Andeutungsform zurückzukehren, hat Laube freilich noch nicht akzeptiert. Er steht derartigen von der Romantik über den Expressionismus in unsere Zeit herüberführenden Vorstellungen ebenso fremd gegenüber wie den von Friedrich Wilhelm IV. veranlaßten Aufführungen griechischer Dramen (in Donners Übertragung) mit moderner Musik und den ebenfalls von diesem romantischen Fürsten angeregten Aufführungen von Tieck-Dramen[49]), die er als völlig theaterunwirksam erachtete, wie Tieck seiner Meinung nach überhaupt „die fürs Theater notwendige geschlossene Form des Dramas" unterschätzt habe[50]).

Um auch im Fall Leipzig wieder sein Herausragen aus jeglichem Schema zu begründen, bestätigt er Devrients Klage (in seiner Geschichte der Schauspielkunst), daß das nun überall grassierende „Herausdrängen der Sachverständigen aus der Leitung der Theater, wie es von nun an bei allen Hoftheatern Mode wurde, das deutsche Theater schwer beschädigt hat[51])." So müsse auch Botho von Hülsen in Berlin als unzuständig angesehen werden. Er sei ein „ener-

---

[45]) Nd. S. ff. [46]) Ebenda, S. 54 ff. [47]) Ebenda, S. 73. [48]) Ebenda, S. 96 ff.
[49]) Ebenda, S. 36 f. [50]) Ebenda, S. 76. [51]) Ebenda, S. 28.

gischer Verwaltungschef der Berliner Hoftheaterinstitute", besonders für Oper und Ballett, das Schauspiel hingegen „gilt für verfallen"[52]). Küstner aber, der in Berlin und — elf Jahre — in Leipzig das Theater führte und als tüchtiger Theater-Praktiker eine „viel bessere Theater-Regierung" ins Werk setzte als die Theater-Bürokraten, sei nicht in dem Maß schöpferisch gewesen, wie die neue Wendung des Norddeutschen Theaters dies erfordert hätte[53]). Hier habe es eben eines reformatorischen Geistes bedurft. Und dieses Ziel setzte sich Laube für Leipzig, freilich in bestimmten Grenzen.

Jedenfalls strebte er gegenüber dem nahen Dresdner Hoftheater, in dem dreißig Jahre lang Emil Devrient den Ton angab mit seinem „gedämpften, sogenannt anständigen" Spiel, etwas Grundanderes an. In Dresden hatte Devrient das „virtuose Alleinspiel im Ensemble eingeführt, wodurch jede belebende Ausbreitung der Mitspielenden und nun gar der Massen zurückgedrängt und unscheinbar gemacht wird. Eine feine Langeweile ist die unausbleibliche Folge davon, das Trauerspiel wird kalt, und das Lustspiel wird trocken. Ohne ein herzliches Lachen — starkes Gelächter ist ja auch kaum schicklich! — wird es abgespielt[54])." Hierin steckt alles, wogegen sich Laubes Inszenierungsweise wendet. Sein Leipziger Schaffen wollte die Antithese dazu sein. Dazu kam Laubes Abneigung gegen all jene „reisenden Virtuosen", die auf ihren Gastspielen „den Sinn für ein innerlich zusammenhängendes Ganzes arg zerrüttet hatten . . . Keine Stadt Norddeutschlands bot mehr ein wohltuendes Beispiel im Schauspielwesen . . .[55])."

Was Laube für Leipzig vorschwebte, um diesen Übelständen ein Ende zu bereiten, war kein Experimentiertheater, wie Immermann es in Düsseldorf versucht hatte[56]). Nicht „aparte Poesie" war sein Spielplanziel, sondern „gute Stücke" jeder Art, d. h. aus Vergangenheit und Gegenwart, wobei das wirkungssichere Gebrauchsstück keineswegs ausgeschlossen werden sollte. Deshalb wehrte sich Laube energisch, als die Presse verbreitete, er wolle in Leipzig eine „Musterbühne" errichten.

Gleich bei diesen Schilderungen seines Anfangs in Leipzig bereitet Laube den Leser darauf vor, daß dieses Unterfangen nicht gut endigen konnte, weil es von Anbeginn schief lag. So habe er z. B. mitten in der Saison (1. Februar 1869) beginnen müssen, ohne das Repertoire richtig vorbereiten zu können und ohne ein neues Ensemble zusammenstellen zu dürfen; „. . . und trotz alledem wurde sogleich Musterhaftes verkündigt. Ich mußte also sogleich erkennen, daß mir extremes, unkünstlerisches Wesen zu leiden geben würde[57])."

So mußte er das vorhandene Personal zu weitaus bedeutenderen Aufgaben erziehen als es bisher zu bewältigen gewohnt war. Laubes Erzieherpersönlichkeit erwachte nochmals — und fühlte sich in ihrem Element. Denn „die Theater siechen, weil die innere Ausbildung vernachlässigt wird, die Ausbildung der

---

[52]) Ebenda, S. 41. Vgl. A. Wolff, B. v. Hülsen (=Die Deutsche Bühne, 3. Jahrg.), 1911.
[53]) Nd. S. 39 f. und 91. Vgl. H. Knudsen, a. a. O.
[54]) Nd. S. 79.
[55]) Nd. S. 80 f.
[56]) Vgl. Laubes Gespräch mit Immermann, N. S. 82 f.
[57]) Nd. S. 88.

Schauspieler, die Ausbildung der Szene und der Inszenesetzung. Die Erziehung der Schauspieler, die Aufziehung des Stückes wird mangelhaft betrieben ... Es fehlen uns wirkliche Dramaturgen. Nichts mehr und nichts minder[58])."

Die vorhandenen Schauspieler „aus ihrer Schablone zu drängen", um ihr Wirkungsfeld zu erweitern, das war die erste Aufgabe — und die konnte er wahrhaftig leisten, weil er hier endlich in Strakosch den genialen Sprechlehrer fand, den er schon für das Burgtheater ersehnt hatte und der ihm dann auch im Wiener Stadttheater wieder getreu zur Seite stand[59]). Wenn Strakosch vorgearbeitet hatte, kam Laube mit seinem Profilieren jeder einzelnen Rolle. Was sich bei dieser Art der Schauspieler-Erziehungsarbeit vollzog, schildert Speidel: „Er hob gleichsam das Wort auf und zeigte, was darunter lag[60])."

Die zweite Aufgabe aber, die Laube in Leipzig programmatisch in Angriff nahm und die er uns in seinem Buch auch getreulich dadurch analysiert, daß er uns das Idealbild eines Regisseurs hinzeichnet (wie er selbst sich sieht), war eine realistische Inszenierungsform, die von der „plastischen Phantasie" des Regisseurs abhänge. Er „braucht vor allem eine plastische Phantasie. Die ganze Erscheinung des Stückes muß in ihm vorhanden sein[61])." Mit Hilfe dieses plastischen In-sich-Tragens aber müsse der Regisseur die Schauspieler zur Einheit in der Vielheit führen[62]). Laube fordert dabei von sich selbst und jedem guten Regisseur: „Das Wichtige in den Vordergrund zu stellen, das minder Wichtige nur deutlich zu machen und das Gleichgültige im Schatten zu lassen. Der Inszenesetzer muß nachdichten ..."

In diesen Bemühungen wurde Laube gestört — wie er berichtet — durch ein viel zu großes Haus. Alles Intimere sei verlorengegangen. Das zart ausgesprochene Wort sei unverständlich gewesen und alle leiseren Übergänge seien verschwunden[63]). Welch ein Unterschied gegenüber dem viel intimeren „alten Theater", in dem er nebenher ebenfalls spielen durfte — aber eben aus finanziellen Gründen nur nebenher: „... da bildet sich rasch die ganze Atmosphäre, welche das Bühnenspiel begleiten und durchdringen muß, damit der Schauspieler in lebendigen Rapport gerate mit den Zuhörern[64])."

Laube stellt es so dar, als habe die zerstörende Größe des eigentlichen „Hauses" sehr bald schon nach seinem Dienstantritt in ihm den Gedanken erweckt: „Hier wirst du schwerlich dein Ziel, die Gründung eines großen Schauspiels, erreichen, hier wirst du deshalb auch schwerlich den wahrscheinlichen Rest deines Lebens zubringen wollen[65])."

Dazu kam schließlich eine wichtige negative Einsicht hinsichtlich des Publikums: er nennt diesen Übelstand: „kein vollständiges Publikum" und fügt hinzu: „Für ein solches ist die Stadt nicht groß genug oder richtiger nicht

---

[58]) Nd. S. 99 f.
[59]) Nd. S. 101 f.
[60]) Speidel, Wien 1848—1888, S. 361.
[61]) Nd. S. 101 f.
[62]) Ebenda, S. 115. Die von Laube auch für ein großes, schwieriges Stück konzedierten 5 bis 6 Bühnenproben würden freilich schon lange keinem Regisseur mehr genügen.
[63]) Ebenda, S. 137 f.
[64]) Ebenda, S. 138.
[65]) Ebenda, S. 140. Laube hatte in Leipzig einen siebenjährigen Kontrakt.

mannigfaltig genug. Dies Publikum besteht in Wahrheit aus Kaufleuten und Advokaten, aus Advokaten und Kaufleuten[66])." Die Universität habe zahlenmäßig und potentiell keinen Einfluß genommen.

Damit aber sei der Spielplan sofort eng begrenzt worden. Der Großteil des Publikums habe ganze Gattungen von Stücken, die ihm am Herzen lagen, überhaupt nicht begriffen. „Ich gewahrte oft mit Schrecken, daß geistvolle Worte und Wendungen spurlos vorübergingen; *der* Teil des Publikums, für welchen sie wirksam, fehlte eben[67])." Damit jedoch habe er sich fehl am Orte gewußt. „Wenn aber der Geist der Zeit im Theater nicht mitspricht, sei es noch so leise, noch so diskret, wenn der Atem des Publikums nicht verrät, daß er den geistigen Atem des Stückes da oben in sich aufgenommen, dann fehlt dem Theater der notwendige Sauerstoff, dann wird ein Theater mehr oder minder nur ein äußerlicher Unterhaltungsort[68])."

Was nachher sich dann noch abspielte dank der „gesinnungsvollen Opposition" von Gottschall und infolge eines Theaterskandals — Laube schildert uns auch das alles in historisch akzentuierter, freilich auch in dramatisierter Deutung — war nur äußerer Anlaß für längst schon gefallene Entscheidungen.

Mag die Auswirkung dieser kurzen Leipziger Episode Laubes auf das norddeutsche Theater gewiß nicht so fruchtbar und nachhaltig gewesen sein wie sein Wiener Wirken auf das gesamte süddeutsche: daß es die Abfassung des Buches „Norddeutsches Theater" veranlaßte, ist wertvoll genug. Denn was das „Burgtheater" noch verschweigt an historisch umrahmter und begründeter Selbstinterpretation, das ergänzt das „Norddeutsche Theater" aufs willkommenste.

Die Einleitung zum 1875 erschienenen Rechtfertigungsbuch „Das Wiener Stadttheater" aber greift dann autobiographisch in Laubes Jugend zurück — um zu dokumentieren, daß er freiwillig eigentlich nie danach gestrebt habe, Theaterdirektor zu werden. Nur die Konstellationen hätten ihm diese Aufgabe immer wieder aufgenötigt. Auch „nach Beendigung des Leipziger Theaterfeldzuges" habe er vorgehabt, in Wien ruhig seinem literarischen Schaffen weiterzuleben. Aber

„Verbiete Du dem Seidenwurm, zu spinnen,
Wenn er sich schon dem Tode näher spinnt. . ."

Auch dieses dritte Buch liest sich wie ein historisches Drama. Nur braucht Laube hier keine Folie mehr. Alles als Analogon oder Antithese Vorauszusetzende stand schon im „Burgtheater" und im „Norddeutschen Theater". So brauchte er hier nur an Hand der teils großartigen, teils tragischen Fakten den eigenen Mythus zu vollenden. Denn zu einem in der Selbstinszenierung übersteigernden theatergeschichtlichen Laube-Mythus runden sich seine drei Bekenntnis- und Rechtfertigungsschriften, zu einem selbstgesetzten Denkmal, wie es — bei allen Übertreibungen — in diesem souveränen Weitblick und dieser darstellerischen Gestaltungskraft kein anderer Theatermann des deutschen Sprachgebietes zustande brachte.

---

[66]) Nd. S. 140. [67]) Ebenda, S. 142. [68]) Ebenda, S. 163.

HEINRICH LAUBE UND SEINE WELT

Aus Wiener Handschriftenschätzen

Mitgeteilt von Heinz Kindermann (Wien)

I. Laube an Metternich

Im Spätherbst 1845 hatte Heinrich Laube, damals vielumworbener „jungdeutscher" Dramatiker und Kulturkritiker in Leipzig, eine journalistische Informationsreise nach Wien angetreten. Er benützte diese Gelegenheit, um mit den Burgtheaterkreisen und ihren vorgesetzten Dienststellen in Fühlung zu kommen. Denn infolge der strengen, konservativ bestimmten Zensur Metternichs durften Dramen liberaler, im besonderen solche jungdeutscher Autoren, nur in Ausnahmefällen aufgeführt werden. So war Laube bis dahin — und auch das nur durch besondere Protektion des Grafen Kolowrat — mit seinem Trauerspiel „Monaldeschi" in den Spielplan des Burgtheaters vorgedrungen (Erstaufführung 23. März 1843 mit Löwe in der Titelrolle, Gley-Rettich als Christine, Anschütz als Brahe, Fichtner als Malström und Heinrich Marr als Schnurre). Es schmerzte Laube vor allem, daß sein Trauerspiel *„Struensee"*, das er nach schweren Kämpfen mit Meyerbeer, der ein zwanzig Jahre vorher entstandenes Struensee-Drama seines verstorbenen Bruders Michael Beer schützen wollte, auf vielen Bühnen Deutschlands durchgesetzt hatte (nach der Uraufführung in Stuttgart hatten Mannheim, München, Dresden, Leipzig, Hamburg, Kassel und Schwerin das Stück mit außergewöhnlichem Erfolg nachgespielt), im Burgtheater noch nicht aufgeführt werden durfte. Er wandte sich deshalb während seines Wiener Aufenthaltes mit dem nachfolgenden, im Besitz der Wiener Stadtbibliothek (J. N. 3.648) befindlichen Brief an den Fürsten *Metternich* selbst. Erfolg freilich hatte auch diese Bitte zunächst nicht. Erst nach Metternichs Rücktritt und der Zensurlockerung im Anschluß an die Vorgänge von 1848 fand am 30. Oktober 1849, zwei Monate vor Laubes Berufung zum Burgtheaterdirektor, die Erstaufführung unter dem Titel „Struensee und die Deutschen in Dänemark" im Burgtheater statt. Löwe gab die Titelrolle (die ab 1863 Sonnenthal übernahm), Fichtner spielte den Christian, Christine Enghaus-Hebbel übernahm die Rolle der Caroline (die ab 1863 Charlotte Wolter gab), Anschütz war Rantzau. Schon am 24. April 1848 waren Laubes „Karlsschüler" mit starkem Erfolg am Burgtheater in Szene gegangen. In engstem Anschluß an diese Premiere aber sandte Laube am 25. April 1848 an den Oberstkämmerer Grafen Dietrichstein, den er

schon 1845 im Hause von Amalie Haizinger kennengelernt hatte, jenen berühmten Brief über die Reorganisation des Burgtheaters, mit dem eigentlich die Verhandlungen wegen Übernahme der Burgtheaterdirektion durch Laube begannen (abgedruckt bei R. Lothar. Das Wiener Burgtheater, Leipzig 1899, S. 78 f).

Eure Durchlaucht

behellige ich in Folgendem mit einer Zuschrift, welche dem Anscheine nach für Durchlaucht nur ein untergeordnetes Interesse, eine Theateraufführung, betrifft. Ich bitte um Verzeihung für solche wohl unbefugte Form. Aber ich kann in meiner Stellung Eurer Durchlaucht gegenüber noch weniger wagen, eine Audienz nachzusuchen, und ich bin doch mit einer mir am Herzen liegenden Angelegenheit auf eine Entscheidung der unter Ihrem Praesidium stehenden Behörde angewiesen.

Vielleicht gewinnt es mir bei Eurer Durchlaucht einige Aufmerksamkeit und Teilnahme: daß es sich hierbei um Consequenzen eines Prinzips handelt, welche als Consequenzen nicht nur wichtig sind für die Literatur, sondern auch die weiten Fragen des Tactes und der Billigkeit in Anspruch nehmen, also in letzter Entscheidung immer dem persönlichen Ermessen anheim fallen.

Ich habe vor einem Jahre beim hiesigen Hofburgtheater eine Tragödie Namens „Struensee" eingereicht, und es hatte den Anschein, als stünde kein Hinderniß entgegen, und als würde anerkannt, der allerdings bedenkliche Stoff sei mit hinreichender Vorsicht behandelt. Die Decoration war bereits gemalt — da wurde entschieden: die Darstellung sei nicht zulässig.

Eingedenk der strengen Rücksichtnahme, welche beim Hofburgtheater herrscht für Alles was möglicherweise Anstoß geben könnte, habe ich nun im Laufe des Jahres das Stück auf vielen Theatern angesehn mit dem Gedanken: was unter den hiesigen Bedingungen als unpassend erachtet werden könne; habe demnach geändert und gestrichen, und mir neuerdings erlaubt, das Stück noch einmal der hiesigen Censur vorzulegen.

Die Erfahrung besonders hat mich dazu ermuthigt. Bei Theaterstücken ist ja die erfahrene Anschauung von entscheidender Wichtigkeit, da man ihnen niemals genau in der Lectüre ansehn kann, in welcher Art sie wirken werden.

Ich fühle aber wohl, wie mißlich es in meiner Lage ist, mich in Betreff meines eigenen Stückes auf meine Erfahrung zu berufen, da ich nicht zu gleicher Zeit eine Gewähr meiner Aufrichtigkeit leisten kann, und da es schwierig und dem unwichtigen Gegenstande nicht angemessen ist, andrer Erfahrungen darüber einzuholen. Dennoch darf ich mich wenigstens auf äußere Zeichen berufen:

Das Stück ist unterdessen überall gegeben worden, und ist auch auf Hofbühnen, welche sonst ebenfalls das Bedenkliche solchen Stoffes von sich fern halten, in München und Dresden gegeben worden, und zwar in Gegenwart der regierenden Herrschaften, und ist überall, ohne irgend einen Vorwurf der in Rede stehenden Gattung zu wecken, unangefochtenes Repertoirestück geworden und geblieben.

Auf solche Erfahrung gestützt, versuche ich nun, die hier dem Stücke gemachten Ausstellungen zu schwächen, und wenn mir dies einigermaßen gelingt, bei Ew. Durchlaucht um Zulassung des Stückes ergebenst zu bitten.

Meines Glaubens sind die Ausstellungen und Bedenken, welche ich als Consequenzen eines Prinzips vollkommen respectire, und welche damals die hiesige Aufführung verhindert, folgende:

Zuerst das Verhältniß der Königin überhaupt zu einem Günstlinge —

Alsdann die Darstellung eines kranken Königs —

Endlich die diplomatische Rücksicht auf einen Stoff neuerer Geschichte, welcher

auf dem Hoftheater dargestellt das betreffende Regentenhaus unfreundlich berühren könnte.

In Bezug auf den ersten Punkt berufe ich mich nicht auf das eingebürgerte Repertoire, welches zahlreich solch ein Verhältnis darstellt. Ich müßte der Entgegnung gewärtig sein: faktische Übertretungen heben das Prinzip nicht auf. Aber ich berufe mich auf die aesthetische Einsicht: daß etwas so Wichtiges nicht im Allgemeinen ausgeschlossen werden könne ohne die dramatische Kunst auf's Tiefste zu beeinträchtigen. Die Contraste in den Neigungen von der Tragödie ausschließen, hieße der Tragödie einen wesentlichen Lebenstheil entziehen, und gerade Ew. Durchlaucht gewiß zuerst räumen mir ein, daß es hierbei nur auf das Wie? auf die Art der Behandlung ankomme. In Betreff dieser Behandlungsart nehme ich nun getrost das Urtheil in Anspruch: daß das Verhältniß Struensee's zur Königin Caroline Mathilde mit äußerster Discretion dargestellt sei in meinem Stücke. Ich wollte das Stück aufgeführt sehn, und fand auch, daß es an künstlerischem Reiz gewinne: wenn ich das Liebesverhältniß der geschichtlichen Kunde entgegen als ein nicht ausgebildetes, sondern als ein entstehendes auffaßte, und wenn ich der Königin die Rolle der Zurückhaltung und Abwehr zutheilte, so spricht denn die Königin das ganze Stück hindurch ihre Liebe zu Struensee nicht aus, und Struensee geht daran zu Grunde, daß er sie ausspricht. Ew. Durchlaucht werden mir sicherlich einräumen, daß dies auch mit einem streng royalistischen Principe vereinbar ist.

Auf den zweiten Punkt kann ich noch leichter und kürzer antworten. Krankheit stört auf der Bühne keines Königs Ansehen, wenn bei allen entscheidenden Punkten die moralische und geistige Kraft des Königs unzweifelhaft und überzeugend hervortritt. In meinem Stücke erhöht sogar das Kranksein die Majestät des Königs. Selbst mittelmäßige Schauspieler wirken mit dieser Rolle dergestalt, daß sie ihr nicht nur innige Theilnahme sondern auch den ehrfurchtsvollen, ja schauerlichen Respect erwerben, welcher im spanischen Drama den König angiebt. Haftet man irgendwo an dieser Bedenklichkeit, so ist es nur Folge der bloßen Lectüre, welche nicht Schweigen und Schauer dermaßen versinnlicht wie es die Darstellung auf der Bühne thut.

Das dritte Bedenken endlich, das diplomatische, hat sich faktisch als unbegründet erwiesen. Es ist von Dänemark nirgends eine Notiznahme von diesem Stücke angedeutet worden, und meines Erachtens kann auch eine Katastrophe, an welche man nicht gern erinnert wird, nicht leicht unverfänglicher als hier geschehen ist, behandelt werden. Jedermann gesteht zu, daß unter solchen Umständen Dasselbe überall einen tragischen Ausgang nehmen muß, und in diesem Zugeständnisse liegt ja Versöhnung und Befriedigung für alle Theile.

Ich weiß wohl, daß bei festgehaltenen abfälligem Bescheide über Zulassung meines Stückes gesagt werden kann: „Nicht in den angeführten Punkten allein liegen die Gründe des abfälligen Bescheides", oder: „Ihre Überlegung ist überhaupt nicht genügend!" Ich weiß wohl, daß ich in Vertheidigung meines Stückes mehr oder minder die unwirksame Rolle des Selbstlobes übernehmen muß, und deshalb auf einen günstigen Eindruck nicht rechnen kann. Aber ich glaube auch zu wissen, daß Durchlaucht bei einem poetischen Werke nicht ohne gebieterische Nothwendigkeit die strengsten Folgerungen eintreten lassen. Ich hoffe ferner, daß vielleicht Jemand aus Eurer Durchlaucht Umgebung das Stück unbefangen liest und Ihnen ohne Vorurteil darüber referiert, und aus all diesen Gründen schmeichle ich mir mit der Hoffnung, Eure Durchlaucht könnten mir ein nachsichtiger Richter sein über Leben oder Nichtleben meines Kindes im Kaiserstaate.

Nochmals bitte ich ergebenst, mir die direkte Zuschrift zu verzeihen und mich Dero gnädigem Wohlwollen empfohlen sein zu lassen als

Eurer Durchlaucht
unterthänigen Diener
Dr. Heinrich Laube

Wien, Tuchlauben 554,
den 10. November 1845.

II. Die Antrittssituation

Im „Abendblatt" der offiziellen „Wiener Zeitung", Jg. 1850, Nr. 23, 26. Jänner, findet sich unter der Überschrift *„Das Burgtheater"* ein von Laube stammender, jedoch anonym erschienener programmatischer Aufsatz, der, wiewohl er grundlegende Erklärungen Laubes zur Antrittssituation bei der Übernahme der Burgtheaterdirektion enthält, von der Forschung bisher unbeachtet blieb. Wir veröffentlichen ihn deshalb im nachfolgenden. Laube hatte die „artistische Direktion" des Burgtheaters am 26. Dezember 1849 übernommen. Die programmatische Erklärung folgte also genau einen Monat nach Amtsantritt. Viele der Formulierungen haben auch heute noch Bestand.

Zunächst verhielt sich die Wiener Kritik hoffnungsvoll zuwartend. So sieht L. Raudnitz, der Burgtheaterkritiker von Bäuerles „Wiener allgemeiner Theaterzeitung", in Laube am 2. Februar 1850 noch den vermutlichen Retter aus der „Krise". In der Zeit vor 1848 sei das Burgtheater zum bloßen „Unterhaltungsort der höchsten und hohen Herrschaften, des löblichen Militärs und des verehrungswürdigen Publikums" geworden. Und diese „herkömmlich materielle Anschauung" habe „aus regen Künstlern träge Beamte gemacht, aus dem Pegasus ein Hofparadepferd, aus dem Tempel der Götter einen Konversationssaal für ästhetische Tees . . .". Was aber werde Laube ausrichten können gegenüber all der zu erwartenden „geheimen Feindseligkeit und dem listigen Übelwollen?" „Wir meinen, er wird seine Pflicht tun als ehrlicher Mann, er wird streben und ringen, und streiten wenn es sein muß, als rüstiger Kämpfer in einer Zeit, wo alles erkämpft werden muß, und wo das Kind geharnischt in die Welt treten sollte . . .".

Auch noch am 7. April 1850 heißt es in Bäuerles Theaterzeitung gelegentlich der Meldung über das Lustspiel-Preisausschreiben des Burgtheaters: „. . . Wir wollen uns gerne zur Geduld verstehen, wenn nur Aussicht auf Besserung sich zeigt; und das Cliquen- und Protektionswesen sich als wirklich zu Grabe gegangen zeigt."

Im Juni 1850 spürt man schon einen der Unterminierer durch, nämlich Laubes Vorgänger Holtei, der nun nur mehr die Rolle des ökonomischen Direktors neben dem artistischen innehat. Denn auf den ganz außerordentlichen Erfolg hin, den Laubes Einrichtung des „Julius Caesar" erringt, läßt er in die Theaterzeitung „zur Steuer der Wahrheit" einrücken, schon er habe die Inszenierung dieses Werkes geplant, habe sie jedoch „höherer Weisung zufolge unterlassen" müssen. Auch habe man nun Laube zuliebe die Dotation von 50.000 auf 76.000 fl. erhöht, so daß er die Ausstattung viel prunkvoller zustandebringen konnte als dies zu Holteis Zeiten möglich gewesen wäre.

Das aber ist nur ein Startschuß der wachsenden Opposition. Schon bei der Vorschau auf „Wiens theatralische Herbstsaison" (Theaterzeitung 1850, 7. August) heißt es bissig im Hinblick auf Laubes Kommen aus Leipzig: „In kurzem wird die Wiener Hofbühne mit dem Leipziger Stadttheater zu rivalisieren den letzten Versuch wagen dürfen!" Und nun schalten sich jene über-

alterten Schauspieler ein, denen Laube Rollen entzieht, wenn er sie Jüngeren anvertrauen will. Laubes Neuinszenierung des „Nathan" beschwört ganze Schlachten herauf, weil Löwe nicht mehr den Tempelherren, sondern den Saladin spielt: „Überall hat kollegialer Eifer oder direktionelle Sorgfalt oder die Blasiertheit und der Unverstand gewisser Tonangeber in gewissen Kreisen den ekelhaften Einwand erhoben: Sehr gut, aber zu alt! Das Publikum betet nach, aber nach der Zeit des Betens kommt eine andere. Ihr werdet bald hören müssen: Sehr jung, aber zu schlecht!"

Und jetzt saust Streich auf Streich nieder. Daß die „Leipziger Theater-chronik" wagte, auseinanderzusetzen, inwiefern Laube die Erneuerung des Burg-theater-Spielplans und -Ensembles Schritt für Schritt durchsetze, gilt als Schlimmstes. „Das Hoftheater und die Leipziger Theaterchronik" ist ein besonders scharfer Angriff von Raudnitz (Theaterzeitung 22. August 1850) überschrieben. Nun ist für eine Weile alles schlecht, was Laube unternimmt. Sogar die Tatsache, daß er wagt (1850!) zum erstenmal Schillers „Räuber" auf die Bühne des Burgtheaters zu bringen, wird abgelehnt. Hier werde der „edelste und reinste unserer poetischen Geister in dem fleckenvollen und schadhaften Gewande den Blicken der nach wilden und rohen Gestalten lechzenden Masse preisgegeben . . . Armseliger Liberalismus, der in den «Räubern» seine Stütze suchen wollte; verkehrte Anschauung, welche mit solchen Gaben dem Liberalismus zu huldigen meint!" Ja, solche Polemiken versteigen sich am 14. November 1850 zur anprangernden Feststellung: „Das Wiener Hoftheater mußte nicht von Leipzig aus zu Grunde gerichtet werden; so viel wird selbst ein nachmärzlicher Witzling eingestehen. Das hätte man in Österreich auch verstanden."

Erst seit Laube ab 1852 die unveränderten, d. h. nicht mehr mit begütigenden Schlüssen versehenen Shakespearetexte seinen Neuinszenierungen zugrunde legt, insbesondere seit der Neuinszenierung von „Richard III" (Februar 1852) wendet sich das Blatt. Wohl wird über Dawison als Richard der „Stab gebrochen". Laube aber wird für diese Dramaturgen- und Regisseurleistung vollste Anerkennung zuteil, ja der Rezensent hält Laube „für den einzigen Mann", der den „ganzen Zyklus der historischen Tragödien des großen Briten" neu herauszubringen wagen dürfte — eine Aufgabe, die sowohl Laube, als auch Dingelstedt in Angriff nahmen.

Die Besprechung von Laubes „Sommernachtstraum"-Inszenierung aber (Oktober 1854) wird zu einem wahren Hymnus und nicht nur wegen der Texttreue: „Das große Meisterstück, einen Traum in Szene zu setzen, ist gelungen! Das, was der Bühne am meisten widerstrebt, der zarte Bau der Ideen, die luftspringerische Exaltation des Geistes, mußte von ihr beherbergt werden, und wir meinen, daß durch dieses Experiment die Frage wegen Aufführbarkeit dieser oder jener Komödie für immer entschieden sei . . ." Nun also ist der Bann gebrochen. Das aber ist das Wichtige, daß die Anerkennung, die seither in steigendem Maße Laubes Theaterleitung erfährt, nicht nur den vielzitierten Wortregisseur Laube umfaßt: „Für die Ausstattung ist das Wunderbarste geschehen. Wir müßten hier eine Theorie der Dekorationseffekte schreiben, und,

was dem Stücke selbst gegenüber vielleicht seltsam klingen würde, von Garderobe und Maschinen enthusiastisch reden, wenn wir den großen Anteil schildern wollten", den das Bühnenbild und das Kostüm als mitwirkende, die Darstellungskunst steigernde, das Wort stützende Kräfte ausüben.

Damit aber nähert sich Laube erstmalig dem Ziel, das er sich schon in seiner nun folgenden programmatischen Erklärung vom 26. Januar 1850 steckte.

Das Burgtheater

Die neue artistische Direction des k. k. Hofburgtheaters tritt jetzt inmitten der eigentlichen Theater=Saison an die Geschäfte. Aus diesem Grunde schon werden es die Freunde des Burgtheaters erklärlich finden, wenn manche wünschenswerthe Reform oder Ergänzung nicht sofort eintréten, wenn überhaupt ein sogleich sichtbarer neuer Abschnitt im Wesen dieses Theaters nicht ermöglicht, ja kaum erstrebt werden kann. Mit kleinem Personale muß täglich gespielt werden. Eine jähe Änderung des Repertoirs, welche mit einem Schlage eintreten sollte, würde sehr bald dahin führen, daß eines und des andern Tages gar keine Vorstellung möglich wäre. Das erzwungene Betreiben einiger Vorstellungen ferner könnte von vornherein die nothwendige Reife eines darzustellenden Stückes überspringen, kurz, der hastige, nach augenblicklichem Beifall ringende Angriff dieser großen Aufgabe könnte nur verwirren, und dürfte nur den Beifall des oberflächlichen Zuschauers verdienen.

Was an Reform beabsichtigt wird, kann nur langsam und allmählig, kann in vielen Punkten nur unscheinbar eintreten, ja es ist geradezu gefährlich, mit gewaltsamen Versuchen an einen so feinen Organismus zu treten, wie ein solches Kunstinstitut doch immer ist. Das Mittelmäßige und Entbehrliche sogar ist bis auf einen gewissen Grad mit dem Ganzen verwachsen und kann nur vorsichtig gelöst werden.

Mögen die echten Freunde dramatischer Kunst, möge der denkende Theil des Publikums, möge die Presse, welche auf Organisation bedacht ist, solch einer allmählig, aber fest betriebenen Reform des Burgtheaters mit billiger Geduld entgegenkommen. Die Schwierigkeiten sind viel größer als der oberflächliche Beurtheiler vorauszusetzen, ja zu ahnen vermag. Sie sind auch darum größer, weil sie keineswegs alle so einfach selbstverschuldet sind, als man im Unmuthe anzunehmen geneigt ist.

Da steht in erster Linie unter den Schwierigkeiten die politische Frage, welche ja bis in die verstecktesten Winkel eines öffentlichen ersten Theaters hinein spielt. Ist man etwa irgendwo in Europa jetzt in der Lage, darin Schritt und Tritt fest vorzeichnen zu können, darin Grenze und Perspective genau abzumessen? Billige Freiheit einerseits, geachtete Autorität andererseits — wie mühsam entwickeln sie sich überall aus dem jetzigen Chaos! Und eine Theaterleitung, welche mit jedem Stücke, mit jeder Scene an irgend eine wundgewordene Stelle des Gesellschaftslebens streifen kann, sie sollte im Stande sein, ohne Verletzung der einen oder der andern Seite hindurch zu schlüpfen? Unmöglich. Sie kann nur hoffen, daß es ihr gelingt: eine charaktervolle oder wenigstens charakteristische Haltung zu behaupten, indem sie ein ästhetisches Ziel fest vor Augen hat. Die ästhetische Schöpfung hat eine gewonnene Form voraus vor der gährenden Parteiung. In dieser Form liegt ihre Weihe, in dieser Weihe ihre Macht. Das Theater hat also zuerst und zuletzt nach guten Stücken zu fragen und nach guter Darstellung derselben. Wenn die Direction allen Deutungen des Tages weichen will oder weichen muß, so ist sie nicht im Stande, ein echtes, gutes Schauspiel hinzustellen. Sie wird dann in's Schwanken der Tagesmeinung gezogen, sie wird dem Tage dienstbar. Die Muse hat dann auf ihren göttlichen Ursprung verzichten müssen; sie wird eine Magd.

Das Theater wird sich nicht entziehen können, der geistigen und religiösen Atmo=

sphäre seines Staates zu entsprechen. Das wird es nie und nirgends können, denn es bedarf wie jeder Organismus derjenigen Lebensluft, von welcher es umgeben ist. Noch mehr: um verstanden zu werden, um wirksam zu werden, muß es in der Sprache Dessen reden können, zu dem es spricht; um günstig wirksam zu werden, muß es dem Lebensprinzipe seines Staates im Wesentlichen angehören. Sonst wird es ein erkünstelter Mißlaut, der nicht gefallen und wirken, der nur beunruhigen und stören kann.

Aber diese gründliche Vorbedingung darf nicht dahin führen, daß das Theater allen Wendungen des politischen Windes dienstbar gemacht werde. Und doch ist in neuerer Zeit gerade das Publikum, welches für das Theater volle Freiheit in Anspruch nimmt, am Eifrigsten beflissen: dem Theater auch die nothwendige, auch die verhältnismäßige Freiheit zu beeinträchtigen. Wenn dieses Publikum vorzugsweise nur politischen Tendenzen nachgeht im Theater, und Schlagworte geräuschvoll und absichtlich auszeichnet, so sündigt dies Publikum zuerst gegen den Geist dramatischer Kunst: es verwandelt den ästhetischen Zweck des Theaters in einen politischen, und fordert als Tendenzpublikum naturgemäß das Tendenzverbot der Behörden von der andern Seite heraus. Weder bei solchen allgemeinen Verboten, noch bei jenen forcierten Auszeichnungen kann die dramatische Kunst bestehen. Sie kann nichts entbehren, was zum Ganzen der Gesellschaftswelt gehört, und sie kann auch nicht eine einzelne Richtung dieser Gesellschaftswelt parteiisch bevorzugen lassen auf Kosten des Ganzen.

Sie hat Wahrheit darzustellen, nicht Wahrheiten des Augenblicks. Das Publikum nur erleichtert es den Behörden, wenn es von diesem unbefangen und deßhalb höheren Gesichtspunkte aus die Darstellungen aufnimmt. Dann nur, wenn die Behörden nicht zum Mißtrauen herausgefordert werden, können und werden sie es für die Direction ermöglichen, daß ein klassisches Repertoire hergestellt werde, oder mit andern Worten, daß nicht bei jeder mißlichen Person oder Rede ein ganzes werthvolles Stück in Frage gestellt werden müsse.

Daß dies gelinge, ist fast eine ideale Hoffnung und Forderung. Der neue artistische Director kann sich darüber nicht täuschen. Er kann aber auch freudig zugestehen, daß gerade in Wien, wo der Sinn für dramatische Kunst reiner und schöner als irgendwo bewahrt worden ist, daß gerade in Wien und gerade im Burgtheater eine ideale Forderung nicht hoffnungslos ist.

Eine zweite Schwierigkeit liegt in den Anforderungen an das Repertoire, welche von den verschiedenartigen Bestandtheilen des Publikums erhoben werden, und welche schon jetzt einander arg widersprechen. Der Director mag es anstellen, wie er will, er wird dem einen oder dem andern Theile nicht genügen. Der eine Theil nennt Alles, was nicht unzweifelhaft klassisch ist, fade, frivol, nichtig und unter allen Umständen unwürdig der Darstellung auf dem Burgtheater. Er will, daß die Nahrung nur und immer aus Mark bestehe. Besonders mit der heiteren Gattung des dramatischen Spiels stellt er sich so unerbittlich an, als ob das Lustige an sich schon ein halbes Verbrechen wäre. Nur etwa für alte Späße in alten Sachen gestattet, ja fordert er Gelächter. An das kleine Lustspiel unserer Tage aber macht er ungemessene Ansprüche, und wehe der kleinen Komödie gar, wenn sie französischen Ursprungs ist. — Der andere Theil des Publikums dagegen nennt in der Stille auch wohl das wirklich Klassische langweilig; er will seine Aufmerksamkeit nicht im Geringsten angestrengt sehen, er will immer nur spielend unterhalten sein, unterhalten und weiter nichts. Diesen Extremen kann und soll das Burgtheater nicht genügen. Es kann und soll den Anspruch machen, ein erstes, ja das erste Theater Deutschlands zu sein, und als solches bedarf es der ganzen breiten Grundlage, auf welcher deutsche Bildung ruht. Deutsche Bildung ist nie absperrend, nie ausschließlich gewesen. Alle Gattungen dramatischer Kunst weiß sie zu schätzen und zu verwerthen; nur das Gemeine und Rohe findet keine Stätte. Deutsche Bildung hat sich das Gute anderer Kulturvölker immer angeeignet. Zu Zeiten hat sie hierin auf Kosten des Vaterländischen über-

trieben, und hat durch schwächliche Bescheidenheit gegen sich selbst gefehlt. Dieser Fehler ist augenblicklich nicht eben im Schwange, und es ist jetzt Niemand darüber in Zweifel, daß die deutsche Production nicht nur immerdar den Vortritt haben, sondern auch aller und jeder Förderung theilhaftig werden muß. Wird deshalb Jemand unsicher werden, ob Shakespeare zu den Stützen unseres Repertoirs gehören dürfe, weil er ein Engländer gewesen? Gewiß nicht; auch wenn er nicht so eng verflochten wäre in die Entstehungsgeschichte des deutschen Drama's. Wird man ferner entbehren wollen, was deutsche Aneignungsfähigkeit von den Spaniern, Franzosen, Italienern unserm Repertoire erworben hat im Schau- und Lustspiel? Nein. Das Werthvolle einer fremden Literatur, soweit es unsern Sitten und unserer Sittlichkeit nicht verletzend widerspricht, wird niemals unser Repertoire verunstalten, und auch der leichteren französischen Komödie gegenüber wird unser Urtheil, selbst unser mit Recht strenges Urtheil, einen Maßstab finden können für zweckmäßige Auswahl. Die Frivolitäten, welche ihren Reiz eben nur in der Frivolität suchen, haben keinen Platz anzusprechen; die graziöse Form dagegen braucht uns nicht vorenthalten zu werden. Gerade darin ist auch unsern einheimischen Dichtern jeweilig ein Beispiel, jeweilig eine Anregung fördersam. Im Fache des Lustspiels sind wir ja ohnehin leider gar sehr verarmt, und Sporn wie Preis ist nach dieser Richtung hin wünschenswerth.

In alle dem aber mit dem Repertoire des Burgtheaters die richtige Linie zu treffen ist Sache des Tactes und Geschmackes. Da wird es an verwirrenden Beurtheilungen, und da wird es auch von Seiten der Direction an Fehlgriffen nicht mangeln. Sie kann das Institut und sich selbst nur im Ganzen sicher stellen, dadurch, daß sie die Grundlage des Burgtheaters principmäßig ein für allemal zu fesseln sucht an folgende Grundgedanken: Erstens. Die classischen Stücke deutscher Literatur und diejenigen, welche classisches Bürgerrecht in deutscher Literatur erworben haben, müssen in möglichster Vollständigkeit die unwandelbaren Pfeiler des Repertoires bilden. „Ein großes Muster weckt Nacheiferung, und gibt dem Urtheil höhere Gesetze."

Zweitens. Die vaterländische Production hat das erste Anrecht auf jegliche Förderung. Ihres heimathlichen Charakters u n d ihres classischen Werthes halber, sollen die Hauptstücke eines Grillparzer auf dem Burgtheater niemals fehlen. Der erste Dramatiker Österreichs, edel, rein und schön in all seinen Werken, füllt ja eine erste Stelle aus in der deutschen dramatischen Literatur, und es wird eine Zeit kommen, in welcher man unbegreiflich finden wird: daß Sappho, Medea, Des Meeres und der Liebe Wellen, Ein treuer Diener seines Herrn, Ottokar Fremdlinge werden konnten auf dem Burgtheater. Wenn sie nicht besetzt werden können, so fordern diese Stücke allein schon gebieterisch, daß man nach ihnen die Lücken des Personals abschätzt, und daß Alles aufgeboten werde, die noch fehlenden Personen unter den allerdings spärlich vorhandenen Kräften des deutschen Theaters für das Burgtheater zu gewinnen.

Übrigens wird in Betreff neuer vaterländischer Produktion Streit und Anfeindung nicht einen Monat lang ausbleiben für die neue Direktion. Wo bleibt mein Stück? wird man hier rufen. Warum wird das achtungswerthe Stück jenes hoffnungsvollen Landsmannes zurückgesetzt?! wird man dort zürnen. Die grundsätzlich ausgesprochene Förderung vaterländischer Schöpfung wird zu Ansprüchen führen, die nur erfüllt werden könnten: wenn im Burgtheater sechzig Mal während eines Monats gespielt, und wenn das Burgtheater in einen immerwährenden Examenaktus für alle ersinnlichen Schülerarbeiten verwandelt würde. Die Direktion muß den Muth haben: streng und gewissenhaft nach ihrer Einsicht und bei schwierigen Fällen unter Zuratheziehung Sachverständiger auszuwählen, und die herbsten Vorwürfe über sich ergehen zu lassen. Ein verlorner Monat, welcher einem nichtigen Stücke geopfert worden, ist ein großer Verlust, und wenn ein solcher Verlust sich mehrmals wiederholt im Jahre, so kommt ein Theater rasch zurück. Nichts ist unkundiger in Theaterdingen, als die leicht hingeworfene Meinung: ein oder das andere Stück könne man ja leicht und

gern dieser oder jener Nebenrücksicht zu Gefallen in Scene setzen! Jedes Inscene=setzen ist ein kostspieliges, die ganze Maschine in Anspruch nehmendes Getriebe. Deshalb hat man nicht mit Unrecht gar oft schon die Frage aufgeworfen: ob denn eine erste Bühne dafür da sei, um vorzugsweise Experimente zu wagen mit zweifel=haften Stücken? Zuweilen muß sie das, und die Direction muß das mögliche Fiasko wagen, muß das eintretende Fiasko über sich ergehen lassen. Aber sie muß es nur, wenn sie wirkliches Talent in dem unvollkommenen und unsichern Stücke wahr=zunehmen glaubt; sie muß es nur, wenn sie hoffen darf, ein wirkliches Talent mit der gewagten Aufführung an die Öffentlichkeit und somit auf den immerdar er=giebigen, auch in der Niederlage ergiebigen Kampfplatz zu bringen. Sie muß es nicht bei Mittelmäßigkeiten, auch nicht bei so gewiß kouranten, halbgefälligen, stets dauer=losen Mittelmäßigkeiten. Sie wird sich hier wie dort oft genug irren, denn nichts ist schwerer und unsicherer, als die Vorausberechnung eines Theatererfolges. Sie muß sich bei jeder Niederlage die Vorwürfe aller derer gefallen lassen, welche weise vom Rathhause herunter kommen; sie muß sich mit der Nothwendigkeit eines Prinzips trösten. Und auf der andern Seite, wenn sie ein Stück nicht für lebensfähig gehalten, sich aber anderswo durch die Erfahrung, durch vollgültige Erfahrung, herausstellt, daß sie dem Stücke zu wenig zugetraut — muß sie immer bereit sein, den Irrthum einzugestehen, den Fehler gut zu machen. In keinem Falle darf sie grundsätzlich der Anfeindung ausweichen wollen, welche von zurückgewiesenen Verfassern ausgeht, sie muß sich dieser Anfeindung rücksichtslos preisgeben. — Das Gedeihen des Institutes muß ihre wichtigste Frage sein.

Drittens. Die artistische Direction des Burgtheaters kann nicht aus den Augen lassen, daß alle Tage gespielt werden muß — kein Theater in Deutschland gibt alle Tage recitirendes Schauspiel — daß also ein zahlreicheres Repertoire nöthig ist als irgendwo. Hierdurch wird bedingt, daß auch eine einfache dramatische Kost unerläß=lich ist. Bei so manchem Stücke muß deshalb zunächst gefragt werden, ob es eine gesunde Nahrung biete, und nicht bei jedem können die höchsten ästhetischen Forderungen gestellt werden. Über dies Bedürfniß mag mancher Feinschmecker die Nase rümpfen, und doch bringt es auch im höheren Sinne einen wesentlichen Vortheil. Denn gerade dadurch ist das Burgtheater für das deutsche Drama ein unschätzbares Institut — es hält wirklich und es hält allein ein deutsches Repertorium. Bei ihm kann die Literargeschichte und das Geschmacksstudium am Sichersten schöpfen. In diesem Puncte verfahren alle übrigen Theater mehr oder minder modisch, leichtsinnig, oder gar liederlich, indem sie nicht nur das Brauchbare, nein, auch das Werthvolle fallen lassen und verschleudern. Das Burgtheater allein conservirt alles das was irgend eine Lebenskraft besitzt, und gar oft haben wir die Erfahrung gemacht, daß ein altes, über die Schulter angesehenes Stück unserm Geiste und Herzen ergiebiger wurde als wir von vornhinein theoretisch meinten. Das wirklich Leere und Fade erhält sich dennoch nicht, wie breit auch das Repertoire sein müsse.

Jenen Gesichtspunct eines vollständigen deutschen Repertoriums kann und darf die Direction nicht aufgeben. Er ist in Wahrheit nicht nur ein Bedürfniß, er ist ein Werth, er ist eine Macht des Burgtheaters.

Dahin freilich darf dieser Gesichtspunct nicht führen, daß alles bunte Spiel Zutritt finde. Singspiel und dergleichen, wie gefällig es sein möge, gehört nicht auf's Burg=theater, und wenn es dort eindringt, so schadet es, und schadet tief. Das einfache Wort, das gesprochene Wort ist die Waffe des Schauspiels, eine Waffe, die sich zunächst an den Verstand des Publikums wendet. Man vertausche sie nur zuweilen, man erlasse dem Publikum nur zuweilen die Aufmerksamkeit des Verstandes, man erleichtere es nur der Gedankenlosigkeit sich ohne irgend welche geistige Anstrengung auch im Burgtheater zu unterhalten — und dahin schwindet allmählig der keusche Sinn für das Schauspiel, dahin siecht die Seele des Burgtheater=Publikums! Nein, das soll nicht geschehen. Es war ein guter Ruhm des Burgtheaters, sich nie befaßt

zu haben mit all' den opernhaften Mischgattungen, welche die theatralische Spekulation neuerer Zeit auch ins Schauspiel eingetrödelt hat, und diesen Ruhm soll das Burgtheater wahren. Er schließt in sich, daß die Einfachheit des Theaters Losung bleiben soll. Wer durch Einfachheit wirken will, der muß tüchtig sein; wer sich dies nicht zutraut, der wird manierirt — so zieht das Gute Gutes, das Mißliche Mißliches nach sich.

Es sei damit nicht puritanischer Pedanterie das Wort geredet. Es sei das Lied, es sei die musikalische Hilfe für erhöhte Stimmung nicht verbannt; man braucht ja nicht armselig zu sein, um einfach zu sein. Aber der Charakter eines dargestellten Stückes oder Stückchens muß stets der Charakter eines gesprochenen Spieles sein, nicht der eines musikalischen Spieles.

Muß schließlich noch einmal bemerkt werden, daß die Leitung nach solchen Grundgedanken nur langsam und allmählig ins Werk treten, nur langsam und allmählig bemerkt werden kann? Schwerlich. Der Kundige weiß, daß die Direktion gegen ihr eigenes Prinzip sündigen müßte, wenn sie ein Kunstinstitut gewaltsam anfassen wollte. Sie wird ohnedies nur zu viel persönliche Interessen schmerzlich berühren müssen, um das Unerläßliche vorzubereiten, sie wird stille und laute Vorwürfe auf sich laden müssen, wenn sie verbessern und ergänzen will! „Ergänzung" wird zunächst ihr Haupttrachten sein müssen, Ergänzung der Darstellungskräfte. Was helfen bei theatralischer Kunst alle schönen Absichten und Theoreme, wenn die Mittel der Darstellung unvollständig sind! Nach der Darstellung fragt man zuerst und zuletzt, und die Kräfte dafür sind nicht wie bei andern Künsten todte Stoffe, welche mit so und so viel Aufwand herbeizuschaffen oder zu ändern sind. Nein, es sind selbstständige Künstler, welche nach eigener Kraft und Ansicht, das Werk des Dichters zur Erscheinung bringen. Hoffe Niemand, beim Theater rasch und eigenmächtig und eigensinnig gebahren, ja überhaupt nur eigentlich befehlen zu können. Kaum veranlassen kann man in allen höheren Instanzen der Kunst. Der rasche oder langsame Schritt, ja das Gelingen oder Mißlingen liegt immer in den Händen der darstellenden Künstler. Das Publikum hat darin größeren Einfluß als jegliche Direction, denn der Schauspieler respectirt am Meisten den Erfolg. Das Publikum hat es also vorzugsweise in der Hand, durch wohlerwogenes Urtheil Gang und Wendung des Theaters zu fördern, und die jetzt nothwendige Ergänzung des Personals zu erleichtern. Das Publikum des Burgtheaters wird dabei sicherlich folgende Gesichtspunkte zu würdigen wissen:

Das Burgtheater besitzt immer noch einen Kreis der ersten Kräfte, welche das deutsche Theater aufzuweisen hat, Talente ersten Ranges, und, was noch mehr sagen will, charaktervolle Talente ersten Ranges, nicht bloß oder fast gar nicht sogenannte Virtuosen. Neben sie, weil sie zum Theil vorgerückten Alters, und weil Lücken zwischen ihnen entstanden sind, neben sie wirkliche Pairs zu stellen, ist kaum möglich. Das Gute ist nicht so häufig! Und auch unsere jetzigen Coryphäen sind nicht vom Himmel gefallen, sondern sind großentheils auf dem Burgtheater zu ihrer Höhe aufgewachsen. Sie haben Zeit und empfänglichen Boden gebraucht. Beides muß denen gewährt sein, welche in die Lücken eintreten, welche nachwachsen sollen. Durch unerbittliche Reminiscenzen, welche nicht einmal immer gerecht, welche aber jedem stehenden Theater-Publikum eigen sind, erschwert man an manchem Theater die Ergänzung eines Theaterpersonals ebenso wie durch unbedachtes Entgegenjauchzen bei einer frappanten neuen Erscheinung.

Und dies betrifft obenein nur die erste Linie unserer Künstler. Soll aber ein Hauptvorzug des Burgtheaters, soll ein gutes Ensemble gewahrt werden, so bedarf es fast mehr noch der Ergänzungen für die zweite Linie. Kann für diese der absolute Maßstab eines Gastspiels angelegt werden? Sicherlich nicht. Wie viel kommt also auch hierin, wie viel kommt überhaupt auf den wohlwollenden Tact des Publicums an, die allmählige Reorganisation eines so würdigen und wichtigen Institutes erfolgreich in's

Werk zu setzen! „Vereinten Kräften" nur mag es gelingen, was jeder Österreicher, was jeder echte Freund dramatischer Kunst wünscht: ein erneutes Gedeihen des Burgtheaters, welches mit Fug und Recht der Stolz Wiens, der Stolz Österreichs ist und bleiben soll.

III. Erste Inventur

Als 1864/65 der neu eingesetzte Oberstkämmerer, Fürst Vinzenz Auersperg, ein ausgesprochen konservativer Staatsmann, sich im Gegensatz zu seinem Vorgänger, Grafen Lanckoronski, immer stärker in die künstlerischen Fragen des Burgtheaters einmengte, weil ihm weder der demokratische Spielplan Laubes, noch das demokratisierte Publikum des Burgtheaters behagte, hielt Laube erstmalig Rückschau über sein bisheriges schöpferisches Leben. Mit wenigen Sätzen versucht er, diese erste Inventur zu umreißen. Sie sagen gleichwohl, in einer Handschrift aus der Wiener Stadtbibliothek (I. N. 25.527), viel aus über das Erreichte und Gewollte. Er ließ gleichzeitig durch einen seiner Getreuen (Archivar Rister) eine Übersicht über den Erfolg seiner eigenen Stücke im Burgtheater bis zum Zeitpunkt dieser ersten Inventur (Mai 1865) herstellen und fügte sie dieser Rückschau bei.

1830 in Breslau hatte ich angefangen, Theaterstücke zu schreiben. Gustav Adolph z. B., den Kunst darstellte, Moritz von Sachsen, Nicolo Paganini usw.

Zehn Jahre lang bis nach 1840 hatte ich mich gar nicht mehr um das Theater bekümmert. 1841 schrieb ich plötzlich Monaldeschi, eigentlich ohne Rücksicht auf die Bühne. Sie nahm auch keine Notiz davon, und ich hatte selbst kaum noch an das Stück gedacht, als mir Moritz[1]) aus Stuttgart schrieb, er habe das Stück dort in Scene gesetzt, und schönen Erfolg mit demselben gehabt.

Nun folgte Dresden mit Emil Devrient in der Titelrolle; dann Leipzig, dann Berlin, dann Wien.

Das folgende Jahr schrieb ich Rokoko. Dies erschien zuerst in Leipzig mit großem Glück. Dann in Stuttgart von Moritz eingeführt, ebenfalls mit Glück. Dann in Berlin ohne Glück; ebenso in Dresden, trotzdem daß Tieck es ein Meisterstück nannte. In Hamburg dagegen machte es großes Glück.

Im folgenden Jahr schrieb ich Struensee, der in Leipzig und Dresden mit nachhaltigem Erfolge zuerst aufgeführt wurde.

Einige Monate vor Struensee kam die Bernsteinhexe, die in Hamburg und Berlin mit mäßigem Erfolge zuerst aufgeführt wurde.

Im folgenden Jahre Gottsched und Gellert. Wiederum zuerst in Leipzig und Dresden mit dem glücklichsten Erfolge. Alsdann ebenso in Berlin.

Im folgenden Jahre die Karlsschüler, zuerst mit eminentem Erfolge in Dresden aufgeführt, dann in Leipzig, dann in Berlin, dann überall; 1848 auch in Wien.

Im folgenden Jahre Prinz Friedrich, der in Braunschweig zuerst und mit Glück aufgeführt wurde. Dann in Frankfurt, dann mit nachhaltigem Erfolge in Hamburg. In Preußen durfte er (es ist Friedrich II. in seiner Jugend) lange nicht gegeben werden. Im Berliner Hoftheater ist er auch bis heute noch nicht gewesen. Dagegen auf den preußischen Provinzbühnen überall Repertoirestück geworden.

Dann kam ich nach Wien, schrieb mehrere Jahre kein Stück mehr. Erst 1856 Graf Essex, zuerst in der Burg aufgeführt; desgleichen einige Jahre später Montrose

[1]) Schauspieler und Regisseur Heinrich Moritz (1800—1867).

und Cato von Eisen, welchem nur die Grundidee des Spaniers Gorostizze[2]) zum Grunde liegt, das aber in der Ausführung selbständig ist.

Das Shakespeare=Repertoire am Burgtheater wurde grundsätzlich gepflegt. Die schon vorhandenen Stücke im Texte revidiert und neu in Scene gesetzt, und eine viel größere Zahl nicht auf dem Repertoire vorhandener in neuen Bearbeitungen ein=studirt, so daß jetzt siebzehn große Shakespeare=Stücke im Repertoire stehn. Von Julius Cäsar (1850) bis Richard II. (1864).

Prinzip der artistischen Direktion: außer den Shakespeare=Stücken von Lessing an Alles was dauernden Werth und Lebenskraft enthält, alljährig vorzuführen, und neben dieser historischen Grundlage das moderne, unser Leben abspiegelnde Stück so zu pflegen, daß eine Wahrheit athmende Bühne entstehe und wirke.

Namentlich für das moderne Stück waren zahlreiche neue Acquisitionen von Künstlern nöthig. Denn jede Zeit hat ihren eignen Athem, ihren eignen Geist. Die wichtigsten dieser Acquisitionen sind: Wagner, Lewinsky, Sonnenthal, Meixner, Bau=meister, Förster, Wolter, Baudius, Gabillon und waren: Seebach, Großmann, Dawison, welche dem Wanderleben nicht entsagen konnten, und in dem Virtuosentreiben ver=loren gegangen sind.

Monaldeschi	Graf Essex
23. März 1843 bis 10. Jänner 1864 — 38 Mal	1. Febr. 1856 bis 5. März 1865 — 45 Mal
Die Karlsschüler	Cato von Eisen
24. April 1848 bis 18. Mai 1865 — 55 Mal	9. Febr. 1858 bis 25. Jänner 1865 — 32 Mal
Struensee	Montrose
30. Oct. 1849 bis 1. Dec. 1864 — 30 Mal	3. Febr. 1859 bis 1. Oct. 1859 — 10 Mal
Rokoko	Gottsched und Gellert
22. Sept. 1851 bis 27. Oct. 1851 — 9 Mal	2. März 1862 bis 31. Oct. 1863 — 11 Mal

J. Rister

---

[2]) Es handelt sich um den mexikanischen Lustspieldichter M. E. Gorostiza (1786 bis 1851), der in spanischer Sprache schrieb.

IV. Laube und Bauernfeld

Aus der großen Zahl der Briefe Laubes an Bauernfeld, die die Wiener Stadt=bibliothek besitzt, werden hier nur einige besonders bezeichnende herausgeho=ben, um den Dramaturgen Laube in seiner unablässigen Mitarbeit am Schaffen seiner lebenden Autoren zu zeigen. In seinem „Burgtheater"=Buch (1868, S. 134) rechtfertigt Laube seine Einflußnahme auf Bauernfeldsche Konzeptionen durch die Wesenscharakterisierung des beweglichen Wienerischen Lustspieldichters: „Die innerliche Beschaffenheit seiner künstlerischen Natur ist kein fester Kern, sondern sie ist eine Art von Gallerte. Beweglich unter dem kleinsten Drucke, bereit in jede Form zu schlüpfen. Daher sein Bedürfnis, jedes Stück umzuarbeiten." Je länger Laube als Burgtheaterdirektor wirkt, desto mehr liegt ihm die Theater=wirksamkeit der darzubietenden Stücke am Herzen. Natürlich sorgt er auch

dafür, daß möglichst wenig politische Angriffsflächen entstehen. Er hilft seinen Autoren deshalb bis in letzte Details beim theatergerechten Umformen der Stücke. Laube erweist sich dabei zugleich auch als Kenner und Erzieher seiner Schauspieler sowie als genauer Beobachter seines Publikums. Die Dramatiker freilich nehmen Laube mitunter seine handfeste Dramaturgie der Rampeneffekte übel. Vgl. z. B. Bauernfeld, Aus Alt- und Neu-Wien, 1873, S. 188.

1. Laube an Bauernfeld

Die zwei „halb durchgefallenen und schwachen" Stücke von Benedix „Der Vetter" (31 Mal gewesen), und „Das Lügen" (10 Mal gewesen), gelten uns für kernhafte Originallustspiele, welche von einem leidlichen Repertoire nie ganz verschwinden dürfen. Die Theilnahme des Publikums für „Das Lügen" zum Beispiele war so, daß die sechste Vorstellung 601 fl., die siebente Vorstellung 655 fl. ausweisen.

„Der kategorische Imperativ" sank bei der dritten und vierten Vorstellung auf 334 und 410 fl.[1]).

„Die Löwen von ehedem", mit den größten Kosten in Scene gesetzt, trugen bei der vierten Vorstellung 291 fl.[2]).

Die „Fata morgana" trug bei der sechsten Aufführung 316 fl.[3]).

Dieser scheinbar aeußerliche Maßstab verliert allerdings an Geltung, wenn man dem vom Publicum vernachlässigten Stücke Werth, oder doch Bedeutung literarischer Art beimessen zu dürfen glaubt, und deshalb hab ich immer noch Neigung, den „Kategorischen Imperativ" einmal wieder aufzunehmen.

Daß „Fata morgana" zufällig keinen Sonntag getroffen, ist ein Glück für die Casse und für das Stück gewesen: von der zweiten Vorstellung an war dies Stück im 2. Parterre und den oberen Stöcken, den Räumen für das Sonntagspublicum, dermaßen verlassen, daß ich mich eines ähnlichen, in die Augen springenden Symptoms gar nicht erinnern kann. Das Stück hat — ich habe es im Laufe der Vorstellungen sehr gegen meinen Wunsch eingestehn müssen — nicht gefallen, und es würde ein vergebliches Beginnen sein, es in nächster Saison wieder zu beleben.

„Das Versprechen" ist auf Ihren Wunsch vor vier Jahren wieder aufgenommen worden und hat sich in der Wirkung matt gezeigt[4]). Außerdem steht ihm bei der Behörde das Ironieren des Constitutionalismus entgegen.

Der „deutsche Krieger" leidet wie jedes Tendenzstück unter dem Wechsel der herrschenden Tendenzen[5]). 271 fl. am 16. Januar, 332 am 23. October 1850, 448 fl. am 14. Januar 1852 (nach anderthalbjähriger Ruhe in bester Theaterzeit) sind ungenügende Einnahmen. Trotzdem habe ich's, wie Sie wissen, neu besetzt, und bitte Sie bei dieser Gelegenheit, die Reden über Frankreich und Franzosen zu revidiren. Bei der jetzigen Allianz mit Frankreich könnte mir sonst darin — ich bin bereits darauf aufmerksam gemacht worden — ein Hinderniß entgegentreten.

Daß „Zu Hause[6])", welches längst zu Ihren „Zugvögeln[7])" bestimmt war, länger

---

[1]) Erstaufführung des Bauernfeldschen Lustspiels im Burgtheater, 17. März 1851.

[2]) Erstaufführung dieses Bauernfeldschen „Sittengemäldes" im Burgtheater am 7. November 1853.

[3]) Lustspiel von Bauernfeld. Erstaufführung: 16. März 1855.

[4]) Einaktiges Schauspiel von Bauernfeld, Erstaufführung am Burgtheater, 16. November 1846.

[5]) Erstaufführung im Burgtheater, 20. Dezember 1844, bis Februar 1865 fünfzigmal gegeben.

[6]) Einaktige Familienszenen, Erstaufführung: 5. Februar 1852.

[7]) Einaktiges Lustspiel, Erstaufführung: 27. April 1855.

gerastet, liegt nur an der für Wichtigkeit der Rollen unverhältnismäßigen Besetzung. Erste Mitglieder für zweite und dritte Aufgaben entziehen sich denselben immer allmählig und bringen dadurch ein Stück in Verfall.

Wien, 28. April 1855. *Laube*

2. Laube an Bauernfeld

Wien d. 28. Novbr. 58

„Welt und Theater" hab' ich gelesen, lieber Freund, und fast durchwegs mit Interesse gelesen[1]). Aber ich glaube, Sie sollten es noch einmal übergehen mit der Feder, um noch Einiges zuzuthun, was ein Wenig Wärme in den zweiten Akt bringen könnte. Inmitten desselben schleift einmal das Interesse am Boden. Alsdann wäre vielleicht Maxel etwas zu heben. Durch wirklich erwachende Theilnahme für den Roland. Wenn Döbbelin und die Schulze von der Gefühlswallung einen Schmitz abbekommen könnten, so wäre das auch förderlich gegen den nicht wegzuläugnenden Eindruck bedenklicher Gemeinheit, welchen sie auf unser Publicum machen würden. Wäre Ihnen das einleuchtend und fänden Sie noch einige Pinselstriche, so könnte ich bei der Einreichung zuversichtlicher sein; denn fünf bis sechs Wendungen oder Ausdrücke, welche Excellenz nicht gestatten würde, sind immer noch darin, und ich könnte diese dann leichter vertheidigen oder ändern.

„Fata morgana" ist in der neuen Bearbeitung ausgeschrieben und wird morgen ausgetheilt. Es konnte erst daran kommen, wenn Frl. Goßmann das Höckerchen und Anna Lisa gelernt. Letzteres soll in 14 Tagen heraus. Dann also. Fichtner hat sich geweigert, die Gabillonsche Rolle zu übernehmen. Es bleibt also, wenn Sie nicht bis morgen was Neues vorschlagen, übrigens bei der alten Besetzung.

Die „Krisen"[2]) sind in der Neubesetzung nur durch Frau Gabillon verzögert worden, die Ihnen vorgeredet, ich wollte sie für die Prisca, und mir geschrieben, Sie wollten sie. Ich war von Hause aus dagegen, und glaubte ihr auch den Bericht nicht — wie sich gezeigt hat, mit Recht. Frl. Boßler, für die ich nach Ausscheiden der Scholz war, erhält nun die Rolle und wird nicht zögern, sie herauszubringen.

Die „Virtuosen"[3]) hab ich lang vorgenommen und auf's Repertoire gesetzt. Sie haben sich nur an Fichtner verzögert.

Die „Zugvögel" sind nun kürzlich mit der Wildauer besetzt, und kommen bei nächster Gelegenheit an die Reihe.

Bestens grüßend Ihr
Laube

---

[1]) Die Uraufführung dieses dreiaktigen Lustspiels aus der deutschen Theatergeschichte fand am 17. Juli 1855 im Carltheater statt. Am 18. Februar 1859 wurde es in den Spielplan des Burgtheaters übernommen.

[2]) Vieraktiges „Charaktergemälde", von 29. November 1952 bis 1. Jänner 1900 vierundneunzigmal am Burgtheater aufgeführt.

[3]) Zweiaktiges Lustspiel Bauernfelds, Erstaufführung im Burgtheater: 23. Oktober 1855.

3. Laube an Bauernfeld

Wien, 7. Decbr. 59

Das erste Viertel, lieber Freund, hat mich interessiert und unterhalten[1]).

Das zweite Viertel hat mich noch interessiert; aber ein Aktschluß bei so offener Aussicht ist mir bedenklich vorgekommen.

---

[1]) Es handelt sich offenbar um den ersten Entwurf eines erst später fertiggestellten Stückes von Bauernfeld.

Das dritte Viertel ist mir schon zu lang vorgekommen, und vor dem letzten Viertel hab' ich das Buch zugemacht, weil ich empfand, daß das Theaterpublicum ungeduldig sein würde.

In Summa: ich find' es um die Hälfte zu lang.

Das letzte Viertel hab ich hinterher noch gelesen. Abgesehen vom zu weiten Wege bis dahin mag es auch seine Vorzüge haben. Aber für ein Theaterstück kommen die Vorzüge zu spät.

Dies in vollständiger Ehrlichkeit meine Einsprüche.

Bestens grüßend Ihr

Laube

4. Laube an Bauernfeld

Wien, 18. Jänner 60

„Industrie und Herz"[1]) in jetziger Form, lieber Freund, ist zu sehr novellistisches Lebensbild, und hat zu wenig dramatischen Drang, als daß es auf der Bühne günstig wirken könnte. Man hofft und fürchtet nicht, und interessirt sich für die scheinbar müssigen Gestalten der Generalin, des Hauptmanns und Huberts und für die langen docirenden Reden nicht. Auch begreift man nicht, warum der wichtig eingeführte Baron ganz in Rauch aufgeht.

Bestens grüßend Ihr

Laube

---

[1]) Das vieraktige Lustspiel von Bauernfeld war am 8. Juni 1842 bis 14. April 1848 im Spielplan des Burgtheaters. Laube nahm es nicht wieder auf. Es kam erst 1871 wieder im Carltheater zu Ehren.

5. Laube an Bauernfeld

Wien, 1. Februar 62

Ich halte einen günstigen Theatererfolg des „Melampe"[1]) nicht für wahrscheinlich. Der Humor geschichtlicher Anachronismen mag für's Lesepublicum Reize haben, für's Theaterpublicum ist er sehr mißlich, wenn er nicht durch überwältigende Macht des stofflichen Inhalts ergänzt wird.

Ich halte aber auch das „Admittitur" der Theaterbehörde nicht für wahrscheinlich. — Mündlich ein Breiteres darüber. Das Manuscript laß ich Ihnen privatim wieder zukommen.

Bestens grüßend Ihr ergebener

Laube

---

[1]) Diese Komödie Bauernfelds blieb unaufgeführt.

6. Laube an Bauernfeld

Carlsbad, 13. Juli 63

Sie sind des Kuckucks mit Umarbeiten, Freund! Aber — es ist Ihre Arbeit — Votre volonté soit respectée!

Zunächst soll Alles geschehen, wie Sie anordnen. Nach meiner Rückkehr les' ich den „Sonderling"[1]) noch einmal, und sag' Ihnen dann, ob Sie nicht beschädigen.

---

[1]) Es handelt sich um das dreiaktige „Charaktergemälde" „Der Selbstquäler", der schon am 6. November 1837 im Burgtheater erstaufgeführt und bis 1856 zwanzigmal gegeben wurde. Laube nahm dann Bauernfelds Umarbeitung nicht neuerlich in den Spielplan auf.

„Soldatenliebchen" meine ich wohl als Tantièmenstück vertreten zu können[2]).

Bestens grüßend Ihr
Laube

[2]) Bauernfelds Umarbeitung von Lenz' „Soldaten". Am Burgtheater ohne Erfolg am 9. Dezember 1863 erstaufgeführt.

7. Bauernfeld an Laube

Werther Freund!

Anbei ein Exemplar der „Bauern von Weinsberg"[1]). Die Vorrede ist sowohl für den Herrn Ob. Kämmerer als auch für das Publikum berechnet und soll vor Aufführung des Schauspiels in den Journalen abgedruckt werden. Ich sende zu gleicher Zeit ein Exemplar an den Staats=Minister, mit welchem ich nächstens in Ischl zusammen treffe, wo ich mich mit ihm über die Art und Weise besprechen will, wie die Sache, der Ob. Hof=Theater=Direktion gegenüber, am besten anzupacken wäre.

Ein paar theatralische Kleinigkeiten hoffe ich von der Reise mit zu bringen, von welcher ich noch selben September zurück kehre. — Sollte der „Deutsche Krieger" zur Aufführung gelangen[2]), so bitte ich mich früher davon in Kenntniß setzen zu lassen (Ischl, poste restante), da mir einige Abänderungen in dem Stücke notwendig scheinen.

Auf Wiedersehen und freundlichst grüßend Ihr
Bauernfeld

[vermutlich Sommer 1864].

[1]) Erstaufführung: März 1865 im Theater an der Wien.
[2]) Das dreiaktige Schauspiel wurde vom Dezember 1844 bis Februar 1865 fünfzigmal am Burgtheater gegeben.

8. Laube an Bauernfeld

Wien, 21. Februar 65

Die Umarbeitung des „Imperativs"[1]) liest sich angenehm wie eine Novelle. Eine Wirkung auf dem Theater aber trau ich ihm nicht zu. In drei Akten erwartet man mehr Drang, Nothwendigkeit und Handlung.

Ergebenst
Laube

[1]) Die Umarbeitung wurde erst September 1871 aus aktuellen Gründen wieder in den Spielplan des Burgtheaters übernommen.

9. Laube an Bauernfeld

Zum achtzigsten Geburtstage

13. Jänner 1882

Tapfer weiter! — Wohin? — Wir wissen's nicht.
Wir bitten nur um leidliche Zustände, damit wir's ohne Schmerzen erwarten können.
Das ist ein billiger Wunsch, wenn man nichts Rechtes mehr zu erwarten hat.
Doch nein, der Achtziger hofft noch auf neue Lustspiele — mögen sie ihm lachen!
Kurzum Glückwünsche, gesunde Glückwünsche vom

sogenannte Jünglinge
neben dem Achtziger
Laube

10. Bauernfeld an Laube

Werther Freund!

Ein halb Blinder, der zur Not schreiben, aber sein eigenes Geschreibsel nicht lesen kann, dankt für Ihre freundliche Erinnerung.

Ihr ergebenster

13. 1. 82. *Bauernfeld*

V. Laube an Halm

Schon gelegentlich der Bestellung eines artistischen Direktors für das Burgtheater hatte Oberstkämmerer Karl Graf Lanckoronski in seinem Bericht an den Kaiser außer Laube und Zedlitz auch „Baron Münch" (Friedrich Halm) erwähnt, jedoch hinzugefügt, er sei ja schon Hofrat und erster Kustos der Hofbibliothek, so daß sicherlich beide Ämter unter einer derartigen Doppelbeanspruchung Halms leiden würden. Nach dem Tod des Oberstkämmerers Fürst Vincenz Auersperg, der sodann 1863 bis 1867 die Agenden der beiden Wiener Hoftheater geführt hatte, übernahm sie der Obersthofmeister Prinz Constantin Hohenlohe. Da ihm die Theater fern lagen, schuf er, sicherlich mitangetrieben durch den Bewerber, den Posten eines Generalintendanten für Baron Münch (Friedrich Halm). Dieser nun erließ sofort eine am 17. August 1867 vom Kaiser genehmigte „Dienstesinstruction für den artistischen Director des k. k. Hof-Burgtheaters" (abgedruckt bei R. Lothar, Das Wiener Burgtheater, Leipzig 1899, S. 115 ff.), die Laube jegliche künstlerische Bewegungsfreiheit nahm. Da Laubes Einwände von Halm unberücksichtigt blieben, richtete er Mitte September 1867 an den Kaiser ein Majestätsgesuch, in dem er um seine Entlassung und Pensionierung bat. Halm nun, der in dieser ganzen Angelegenheit ein Doppelspiel trieb, legte dem Kaiser in einem Bericht vom 20. September nahe, das Entlassungsgesuch anzunehmen und Laube die erbetene Pensionierung zu gewähren. Gleichzeitig aber fragte er noch am 25. September 1867 im Wege des Archivars Rister bei Laube an, ob er geneigt sei, Halms eigenes Trauerspiel „Begum Somru" zu inszenieren — und dies, wiewohl er knapp vorher schon im Sinn der von Laube abgelehnten „Dienstesinstruction" über den Kopf des artistischen Direktors hinweg die Rollen für ein anderes Stück besetzt hatte. Der nachfolgende, bisher noch unveröffentlichte Brief Laubes gibt Halm noch am selben 25. September die gebührende Antwort. Schon am 26. September aber wird Laubes Pensionierung unterzeichnet — und Halm fügt dem Dekret des Kaisers seinen scheinheiligen „Ausdruck meines wahren und ernsten Bedauerns hinzu, das Hof-Burgtheater durch Ihren Rücktritt der geistvollen Leitung, energischen Thätigkeit, der glücklichen Hand beraubt zu sehen, die Sie während Ihrer bisherigen Amtsführung so erfolgreich bewährten."

Eure Excellenz —

lassen mich durch Rister fragen, ob ich „Begum Somru" übernehmen wolle.

Ich verstehe die Frage nicht. Sie wissen ja doch, daß ich um meine Entlassung gebeten, und die Allerhöchste Entscheidung jede Stunde erwarte. Sie selbst haben

diese Allerhöchste Entscheidung schon anticipirt, indem Sie die Rollen der „biederen Landleute[1])" von mir haben abholen lassen, und indem Sie diese Rollen ganz ohne mich besetzt haben — was ja gegen die neuen Instructionen ist, welche Sie mir zugemittelt. In diesen Instructionen ist ja von „gemeinsamer Besetzung" die Rede.

Ich selbst habe mich seit fünf Tagen jeder Anordnung für die Zukunft enthalten, und denke dies auch ferner zu thun, bis mir die Allerhöchste Entscheidung zukommt — wie soll sich's nun mit all Dem reimen, daß ich etwas mit „Begum Somru" für den 18. October zu thun haben könnte?

Deshalb fühle ich mich außer Stande, Eurer Excellenz eine Antwort zugehen zu lassen auf die Anfrage durch Rister und muß abwarten, ob Sie mir eine nähere Aufklärung geben wollen.

Eurer Excellenz ergebner Diener

Laube

---

[1]) V. Sardous „Nos bons villageois", die jedoch im Burgtheater nicht aufgeführt wurden.

VI. Friedrich von Üchtritz an Laube

Da Laube sich sehr für Immermanns Düsseldorfer Theaterleitung, in der er ein Vorspiel zu seinen eigenen Bemühungen erkannte, interessierte, wandte er sich — vor Niederschrift eines Gedenkaufsatzes — an Immermanns einstigen Freund, den Justizrat und Schriftsteller Friedrich von Üchtritz (1800 bis 1878) mit einigen Fragen über Immermanns Nachlaß. Der nachfolgende aus dem Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek (Handschriftensammlung Inv. Nr. 166/1) abgedruckte Brief ist die Antwort auf Laubes Anfrage.

Düsseldorf, 28. Februar 1850.

Wenn ich, verehrtester Herr und Freund, Ihr mir zugegangnes Schreiben erst heute beantworte, so trägt theils der Umstand, daß dasselbe erst spät in meine Hände gelangt ist, theils die Vermehrung meiner amtlichen Arbeiten in letzter Zeit die Schuld. Auch haben die Nachfragen, zu denen mich Ihr Schreiben und der Wunsch, dem mir darin gewordnen Auftrage nach besten Kräften nachzukommen, veranlaßte, einigen Aufenthalt herbeigeführt. Zu Folge der von mir eingezogenen Erkundigungen sind beim hiesigen Theater jetzt nur noch Bruchstücke einzelner Rollen (namentlich aus dem Trauerspiel in Tyrol) aus der Zeit der Immermannschen Theaterverwaltung vorhanden. Dagegen soll sich die Gräfin Ahlefeldt in Berlin noch im Besitze eines vollständigen Manuskriptes der Bearbeitung dieses Trauerspieles für das Theater befinden, womit Ihnen diese dann gewiß auf das willigste zu Diensten seyn wird. Eben so höre ich, daß der Schauspieler Henkel (früherer Regisseur unter Immermann, jetzt in Kassel) die Handschrift der Bearbeitung des Richters von Zalamea von Immermann zum Geschenk erhalten habe. Außerdem kann ich noch, und zwar als ganz zuverlässig, melden, daß der hiesige Maler Camphausen, Schwager der Wittwe Immermanns, ein von diesem für die Aufführung zurecht gestrichnes und eingerichtetes Exemplar des Prinzen von Homburg und der Minna von Barnhelm, so wie von einigen kleineren Lustspielen besitzt. Aus eigner Erinnerung fühle ich mich aber leider ganz außer Stande, Ihnen Notizen über die unter Immermanns Verwaltung hier vorgekommenen Aufführungen mitzutheilen. Es bildet diese Zeit einen dunkeln Fleck in der Geschichte meines Umganges mit dem verstorbenenen Freunde. Ein bei den Einrichtungen der sogenannten Mustervorstellungen hier, welche der eigent-

lichen Theaterverwaltung Immermanns vorhergingen und abwechselnd von ihm und mir geleitet wurden, entstandenes Mißverständnis hatte den Grund zu einer Spannung gegeben, die uns Jahre lang auseinander hielt und erst gegen das Ende jener Theaterzeit ihre glückliche Lösung in erneuerter Befreundung fand, die nie wieder getrübt werden sollte. Doch ist es so gekommen, daß ich zwar mit aufrichtiger und lebhafter Theilnahme das theatralische Wirken Immermanns verfolgt und bei den bedeutenden Leistungen, die er hier zur Anschauung brachte, nicht als aufmerksamer und zum Theil begeisterter Zuschauer gefehlt habe, doch aber der eigentlichen Werkstätte seiner damaligen Thätigkeit fremd und ferne geblieben bin. Am besten würden Sie gewiß thun, sich mit Ihrem Anliegen in dieser Hinsicht an die Wittwe Immermann's, jetzt Gattin des Eisenbahndirector Wolf in Hamburg, zu wenden, die gewiß in den Manuskripten Immermanns die ergiebigste Quelle für die Notizen, die Sie wünschen, besitzt, insofern wir nicht überhaupt darauf verzichten müssen, hier etwas mehr, als die obenerwähnten noch vorhandnen Bearbeitungen gewähren, der Vergessenheit entrissen zu sehen, Frau Wolf dürfte übrigens auch noch im Besitze mehrerer solcher Bearbeitungen seyn. Insbesondere höre ich von Camphausen, daß die Bearbeitung des Lustspiels „Was ihr wollt" von Shakespeare in ihren Händen ist.

Auch über meinen Alexander und Darius, wenn Sie noch an denselben denken sollten, wüsste ich Ihnen nichts Erhebliches an die Hand zu geben, derselbe ist in Dresden und Berlin ganz so, wie er gedruckt ist, aufgeführt worden. Von der Aufführung in Wien habe ich keine nähere Kunde erhalten, doch würde jedenfalls bei einer etwaigen Wiederholung manches von früher her Vorhandene, namentlich die Musik zu den Chören, zu benutzen seyn und die Erneuerung der Aufführung erleichtern.

Mit herzlichem Dank für die freundliche Erinnerung, die Sie als einer der Fürsten der Bühne der Gegenwart dem vergessenen und verjährten Treiben Ihres Vorgängers zu Theil werden lassen.

Ihr ergebener

Uechtritz

VII. Marie Seebach an Laube

Wie sich Laubes Bemühungen um die Gewinnung und Formung großer Schauspielerpersönlichkeiten, um die oft schwierigen Verhandlungen mit ihnen gestalten, spiegelt sich deutlich und mit vielen Einblicken in das Theaterleben des 19. Jahrhunderts, in den Briefen, die Maria *Seebach* (1830 bis 1897), Charlotte Wolter, Josef Lewinsky und Adolf Sonnenthal an Laube richteten. Während Charlotte Wolters und Sonnenthals Briefe an Laube bereits in Berta Niederles Buch „Charlotte Wolter, Leben, Werden und Briefe der großen Tragödien", Wien 1949, bzw. in „Adolf von Sonnenthals Briefwechsel", nach den Originalen herausgegeben von Hermine von Sonnenthal, Stuttgart 1912, publiziert wurden, können wir im nachfolgenden Marie Seebachs Briefe an Laube, die sich im Besitz der Österr. Nationalbibliothek befinden (Handschriftensammlung, Inv. Nr. 164/65) erstmalig im vollen Wortlaut veröffentlichen. Sie zeigen den langwierigen Verlauf der vorangehenden Auseinandersetzungen und erhellen dann in einigen wenigen Schlaglichtern die tragische Wendung der nur kurzen Wirksamkeit Marie Seebachs am Burgtheater. Sie absolvierte dort vorerst drei Gastspiele: am 3. April 1854 als „Mathilde" von Roderich Benedix,

am 5. April als Jane Eyre in Charlotte Birch=Pfeiffers „Die Waise von Lowood" und am 6. April als Gretchen in Goethes „Faust I.". Am 9. Oktober 1854 debütierte sie sodann am Burgtheater als Luise („Kabale und Liebe"). Ihre weiteren fünf Debütrollen waren nochmals das Gretchen und Jane Eyre sowie Klärchen („Egmont"), Julia („Romeo und Julia"), Ophelia („Hamlet"). Mit der Übernahme der Thekla („Wallenstein") wurde sie fest engagiertes Mitglied. Am 30. September 1856 verließ Marie Seebach das Burgtheater wieder. In diesen zwei Jahren spielte sie u. a. die Desdemona („Othello"), „Griseldis" (von Friedrich Halm), „Charlotte Ackermann" von Otto Müller, die Rutland in „Graf Essex" von Laube, Emilia Galotti, die Marie in „Götz von Berlichingen", die Elisabeth in „Don Carlos", die „Jungfrau von Orleans", „Käthchen von Heilbronn", Titania („Sommernachtstraum") und Agnes („Familie Schroffenstein").

Hamburg, 5. October 1853.

Sehr geehrter Herr!

Die Schuld, daß ich Ihre werte Zuschrift vom 14. September erst heute beantworte, liegt (abgesehen von einer mehrtägigen Erkältung, die mich ans Bett fesselte) an der Hartherzigkeit unserer Direktion, welche sich immer nicht entschließen konnte, mir zu meinem Urlaub eine bestimmte Zeit anzugeben, ich habe es jedoch mit vieler Mühe, das heißt mit aller mir zu Gebote stehenden Redekunst, dahin gebracht, daß man mir den Monat April dazu in Aussicht stellte und soweit ich unsere Direktion kenne, glaube ich mit voller Gewißheit darauf zählen zu können, falls es Ihnen, geehrter Herr, genehm ist. — Es hat mich die ungewisse Zeit meines Urlaubs bereits in mehrfache Verlegenheit gebracht, durch verschiedene Gastspiel=Anträge, theils nach Berlin durch Frau Dr. Birch[1]), theils nach Dresden durch Herrn Hofrat Winkler[2]) aufgefordert, denen ich Folge leisten soll und möchte, außerdem habe ich nun schon zum zweiten Mal den Antrag für den Monat Juni nach London zu kommen — wenn ich nur wüßte, wo alle die Zeit dazu hernehmen. —

Vorderhand aber komme ich, wie ich es versprochen, zuerst nach Wien und habe ich dort das Glück zu reussieren und kann ich dort unangefochten ein Engagement und mein Fach an dem Hofburgtheater unter Ihrer würdevollen und geistreichen Leitung für mich erledigt finden, so würde ich dasselbe allen anderen Anträgen vorziehen, da mir wohl nirgends so die Gelegenheit geboten werden dürfte, den einzigen Zweck meines Lebens, „Das Höchste in der Kunst zu erreichen" — sich endlich erfüllen zu sehen und mich geistig immer mehr und mehr auszubilden, als grade an dem Ihrer Führung anvertrauten Kunstinstitut, welches ja der Größen so viele zählt, daß man im Verein solcher Geister und im Anschauen solcher Vorbilder meiner Ansicht nach nur Gutes und auch Großes leisten kann, hat man überhaupt den Sinn und die Begeisterung dafür. —

Was die Wahl der Gastrollen anbelangt, die Sie zu wissen wünschen, so hätte ich folgende als mir wohl am liebsten vorzuschlagen: Jungfrau von Orleans, Ophelia im Hamlet, Julia in Romeo und Julia, Louise in Kabale und Liebe, Gretchen in Faust,

---

[1]) Charlotte Birch=Pfeiffer, die mit Dr. Christian Birch verheiratet und von 1841 bis zu ihrem Tode in Berlin als Schauspielerin und Schriftstellerin tätig und ansässig war.

[2]) Karl Theodor Winkler, genannt Theodor Hell (1775—1856), seit 1815 Theatersekretär, seit 1841 Vizedirektor des Dresdner Hoftheaters. Gegner von Tieck, dramatischer Vielschreiber, im Theaterbetrieb der Zeit jedoch sehr einflußreich.

Adrienne Lecouvreur[3]), Mathilde[3a]), Eine Frau[4]), Lady Tartuffe[5]), Jane in Die Waise von Lowood.

Letzteres haben wir jetzt wieder 3mal nacheinander mit anderer Besetzung theils gehabt und zollte das Publikum meiner Leistung denselben enthusiastischen Beifall. Obgleich die Birch den 5. Act jetzt gänzlich gestrichen und vieles daraus in den 4. übertragen, mit dem es schließt, haben wir es doch nach der alten Einrichtung wiedergegeben, da diese doch noch besser ist. —

Was Herrn Sachse[6]) anbelangt, so hat dieser mir allerdings schon längst seine Vermittlung angeboten, welche ich jedoch ebenfalls gleich zurückwies, mich auf meine directe Verbindung mit der kaiserl. Hofbühne berufend. Und daß Sie sich so freundlich meiner Tante angenommen, hat mich sehr gefreut, dieselbe hat hier durch ihr Gastspiel wahrhaft Enthusiasmus erregt und hat man ihr von hier aus schon die glänzendsten Anträge gemacht, aber Herr von Hülsen[7]) läßt sie nicht los. —

Indem ich Sie nun schließlich herzlichst bitte, nicht ungehalten wegen der langen Verzögerung meiner Antwort zu sein, vereinige ich die besten Grüße des Herrn Dr. Heller[8]) mit den meinigen und zeichne mich

hochachtungsvoll als

Ihre Sie hochverehrende *Marie Seebach*
Mitglied der Vereinigten Theater.

Hamburg, den 4. I. 1854.

Sehr geehrter Herr!

Mein voriger Brief, sagen Sie in Ihren letzten Zeilen, habe Sie erschreckt, ich versichere Sie, Sie haben sich in dem Ihrigen mir gegenüber durch die Anzeige, daß Frau Bayer=Bürck zu gleicher Zeit mit mir gastiert, redlich revangirt, denn daß mich dies befangen machen muß, versteht sich von selbst — und nur der Gedanke — daß endlich mein höchster Wunsch, diese vollendete Künstlerin, die ich, ohne sie jemals gesehen zu haben, so hoch verehre, nun wirklich als Darstellerin kennen zu lernen, erfüllt wird, giebt mir einigen Trost: es ist wirklich mir selbst ein Räthsel wie es kommt, daß ich diese Frau, blos durch das was ich mir habe von ihr erzählen lassen, so liebe und verehre — sie ist mein Ideal, das zu erreichen meine Lebens Aufgabe sein soll — und darum denke ich, wird das Bekanntwerden mit dieser Künstlerin mich entweder so begeistern und erheben, daß ich weit Besseres als sonst leiste oder — das Bewußtsein meine Nichtigkeit ihrem großen Talente gegenüber wird mich so verzagt machen, daß ich ganz durchfalle. Wagen muß und will ich es! Das bin ich meiner Ehre schuldig! und dazu habe ich trotz allem doch wieder den Muth! —

---

[3]) Schauspiel von Eugène Scribe und Erneste Legouvé, deutsch von Heinrich Laube.

[3a]) Schauspiel von Roderich Benedix.

[4]) Schauspiel von Willibald Waldherr (Pseudonym für Charlotte Birch=Pfeiffer).

[5]) Schauspiel von Delphine de Girardiu, deutsch von Heinrich Laube.

[6]) C. A. Sachse, Hamburger Theateragent, Herausgeber der Hamburger Theaterchronik und Inhaber eines 1851 begründeten „Theatermagazins".

[7]) Botho von Hülsen (1815—1886), seit 1851 Generalintendant des Berliner Hoftheaters.

[8]) Dr. Robert Heller (1813—1871), seit 1850 Feuilletonredakteur und Theaterreferent der Hamburger Nachrichten. Laube holte sich vielfach Rat bei ihm. In seinem Burgtheaterbuch S. 301 heißt es: „Robert Heller beurtheilt und skizziert die Schauspieler so intim, fein und echt, daß mir ein paar Zeilen von ihm stets von großem Werthe und Nutzen für das Burgtheater gewesen sind."

[9]) Marie Bayer=Bürck (1820—1910), berühmte Schauspielerin des Dresdner Hoftheaters, die 1850—1857 alljährlich Gastspiele am Burgthater gab. Rollen vgl. O. Rub, Das Burgtheater, Wien 1919, S. 250, 252 f.

Was mein Eintreffen anbelangt, so muß es unbedingt so eingerichtet werden, daß ich am 3. April zuerst in Wien spielen kann, ich werde sehen den letzten März von hier abzureisen.

Was Ihre Wahl der Rollen betrifft, so hätte ich zu bemerken, daß, falls die Jungfrau von Orleans, die wir Montag hier haben, nicht so günstig ausfallen sollte wie ich es für mich wünsche, ich statt dieser das Gretchen in Faust, oder Julie in Romeo und Julie wünschen möchte, so wie ich statt der Mathilde die Adrienne vorgeschlagen hätte, da letztere vielleicht mehr Interesse erregen dürfte, und wenn auch eine nicht mehr wirksame, so doch wenigstens verschiedenartige Empfindungen zum Anschauen bringen läßt, und mir ungemein zusagt, ich habe sie nachdem das Stück schon abgespielt hier war, es noch 6mal hintereinander unter dem enthusiastischen Beifall gegeben. — Es versteht sich von selbst, daß alle diese Vorschläge von selbst in Nichts zerfallen, wenn Frau Bayer eine dieser Rollen vorher spielt — und da Sie, verehrter Herr, gewiß ebenso aufrichtig wünschen, daß ich reussire, so werden Sie schon selbst das für mich aussuchen, was am besten ist. —

Sind Sie mit der Adrienne einverstanden, so möchte ich Sie freundlichst ersuchen, mir Ihre treffliche Bearbeitung zuzuschicken, so wie ich auch um Ihr Buch von Jane Eyre bitte. Vielleicht gelingt mir auch die Rolle der Anna im Mosenthal'schen neuen Stück „Der Sonnwendhof[10])", von der er mir geschrieben, so daß ich diese statt Mathilde nehmen kann. —

Nun geehrter Herr schließlich noch meinen herzlichsten Glückwunsch zum Neuen Jahr, möge es für Sie ein erfreuliches werden, als es für mich ein bedeutungs- und erwartungsvolles ist, ich glaube dann werden Sie zufrieden sein. —

Wort halte ich! Wenn es mir auch noch so schwer gemacht wird — nun, vielleicht werde ich in Wien dafür belohnt, durch die Anerkennung des Publikums — Gott gebe es!

Die herzlichsten Grüße des Herrn Dr. Heller mit den meinigen vereinigend empfiehlt sich Ihnen bestens

Ihre Sie hochschätzende

Marie Seebach

---

[10]) Mosenthals Schauspiel wurde am Burgtheater am 17. Februar 1854 mit Zerline Würzburg-Gabillon in der Rolle der Anna erstaufgeführt.

Hamburg, 2. März 1854.

Sehr geehrter Herr!

Da durch die unzähligen Novitäten, meist zu Benificien, die Jungfrau von Orleans bis jetzt noch nicht zur Darstellung gelangen konnte und auch wahrscheinlich vor der Hand nicht dazukommen wird, da noch eine Reihe neuer Stücke ausgetheilt ist, so möchte ich zur Vorführung einer klassischen Rolle und zwar zum ersten das Gretchen im Faust, zur zweiten im Gegensatz Adrienne Lecouvreur, zur dritten Jane Eyre, und wenn noch eine vierte möglich, Mathilde oder Anna im Sonnwendhof wählen. Gelingt mir die letztere so wie ich denke und wünsche, so möchte ich diese der Mathilde vorziehen, denn ich kann mir nicht helfen, obgleich Benedix mein Freund und Lehrer, so kommt mir diese Mathilde doch durch ihr ewiges Opfer bringen, und hin und her schwanken zu langweilig vor — mag es nun sein, weil ich sie hier so unzählige Male gespielt, obgleich ich nicht leugnen kann, daß sie bei dem Publikum sich ihr Interesse hier zu wahren wußte. —

Was Ihren Zweifel wegen Adrienne in Ihrem vorigen geehrten Brief betrifft, so kann ich nur sagen, daß mir bei meinem hiesigen Gastspiel vor fast 2 Jahren fast dieselben Worte darüber ausgesprochen wurden, um mich davon zurückzuhalten, da

nach Mademoiselle Rachel, die ich leider nie gesehen, das Stück durchaus nichts gemacht[1]). —

Ich stand also ab davon, bat aber bei meinem Engagement nochmals darum und es gelang mir mit der Rolle so was man sagt durchzuschlagen, daß wir es 6mal nach einander geben und meine Stellung hier von da an befestigt war. Wir haben das Stück jetzt wieder auf dem Repertoir, es war Sonntag und Mittwoch und ist bereits wieder angesetzt, da der Zudrang und Beifall ein großartiger war — und das größte Kompliment für mich ist, daß die Leute alle behaupten, ich müsse die Rachel darin gesehen haben, was doch nun einmal mit dem besten Willen nicht wahr ist. — Da ich glücklicher Weise eine ebenso große Portion Leidenschaft, wie auch Sentimentalität besitze und vermöge meiner physischen Mittel beides zur Anschauung bringen kann, so liegt darin das ganze Geheimnis, warum mir ein ruhiger sanfter Charakter ebenso gelingt wie ein heftiger leidenschaftlicher. Sein Sie also ganz ohne Sorge — ich denke, Sie werden es nicht bereuen. —

Das Gretchen ist auch eine Lieblingsrolle von mir, weil grade dies einfache schlichte Gemüth des Bürgerkindes, das ja nur aus Liebe sündigt, meinend es muß ja wohl so sein — mir ebenfalls so zusagt — Jane Eyre kennen Sie, also bitte, bitte lassen Sie mir meinen Willen, ich will auch recht dankbar dafür sein und mich recht zusammennehmen, damit ich Ihnen recht viel Ehre mache. — In Stuttgart und München werde ich auch gastieren, wenn ich aus Wien komme, in München erst im Juni oder Juli. — Cassel, Leipzig und Darmstadt und vor allem London habe ich refusieren müssen, da die Zeit des Urlaubs ja nicht reicht — es ist abscheulich! —

Für jetzt bleibe ich mit herzlichem Gruß Ihre Sie hochschätzende und verehrende

Marie Seebach

Bitte um baldige Zusendung der Bücher „Die Waise" und Adrienne.

---

[1]) „Adrienne Lecouvreur" wurde mit der Rachel in Paris 1849 erstmalig aufgeführt. Ab 1850 gastierte sie damit in Deutschland, so im August 1850 in Hamburg und 1850—1852 in Berlin.

Hamburg, den 18. März 1854.

Sehr geehrter Herr!

Von Anfang unserer Verhandlung habe ich den Übelstand erkannt, für meine Representation in Wien nur 3, höchstens 4 Rollen, und darunter keine neue zu haben; allein ich glaubte diesen Übelstand zum größten Theil durch Ihre ganz besondere Theilnahme für mich als Darstellerin, durch Ihr so lebhaftes Interesse für meinen Erfolg in Wien, die ich in der Form Ihres Antrages ausgesprochen fand, beseitigt. Verzeihen Sie jedoch den in mir entstandenen Zweifeln, die mich an Ihr wahrhaftes Interesse für mich nicht mehr glauben lassen. —

Ich kann natürlich nicht beanspruchen, daß Sie, geehrter Herr, die Jane Eyre weniger oft geben ließen, um dadurch mehr Reiz für mich zu bewahren, daß Sie aber auch die Adrienne gestern, 14 Tage vor meinem Auftreten, neu einstudirt vorführen, muß mich vermuthen lassen, daß Ihnen die Schauspielerin Marie Seebach und deren Erfolg etwas gleichgültig geworden ist.

Ist dies der Fall, so bitte ich Sie geehrter Herr recht dringend, mein Gastspiel zu suspendieren, was man, da wie mir hier von einer glaubwürdigen, aus Wien kommenden Persönlichkeit versichert wurde, man daselbst bereits über mein nicht gastiren gesprochen, ganz natürlich finden wird.

Bei den vielen und glänzenden Anträgen, die mir geworden und bei denen mir die vollste Anerkennung und Aufmerksamkeit für mich und meinen jungen Namen gesichert ist, kann es mir natürlicherweise nicht gleichgültig sein, von der ersten

Bühne Deutschlands mit einem *succés d'estime* heimzukehren und würde ich daher lieber warten, bis ich die vollständige Sicherheit in mir finde, trotz allem Entgegenstehenden den ganzen Beifall des Burgtheater-Publikums zu erringen. Bis jetzt lebt diese Sicherheit nicht in mir, ich habe sie nur dann, wenn meinem Talent auf dem dortigen, für einen jungen Ruf sehr gefährlichen Terrain Ihr aufrichtiges und warmes Interesse für mich zur Seite steht.

Ob ich auf dasselbe noch rechnen darf, wird mir Ihre geehrte baldige Antwort, um welche ich so höflich wie dringend bitte, aussprechen. In jedem Fall ersuche ich Sie, geehrter Herr, keinerlei Anmaßung in diesen Zeilen zu suchen, solche vielmehr von nichts Anderem als von meiner Bescheidenheit dictiert ansehen zu wollen. —

Die beiden mir zugesandten Bücher (freilich ohne irgend eine Zeile von Ihnen) habe ich erhalten, das der Waise ist mir nicht fremd, da ich bereits mehrmals in Bremen als Jane Eyre gastirt und zwar nach dieser Bearbeitung. Die Adrienne welche ich jetzt wieder 4mal und voriges Jahr 6mal mit der Herrmannschen Übersetzung spielte, würde ich schwerlich, falls ich zu Ihnen käme, ganz nach Ihrer trefflichen Bearbeitung[1]), so schön sie auch ist, spielen können, da es mich ängstlich und konfus machen würde, die Fabel und so viel als nur möglich würde ich mit Ihrer Erlaubnis herausnehmen.

Nochmals um baldige Antwort bittet Ihre Sie hochschätzende

Marie Seebach

---

[1]) Das Burgtheater spielte seit 1851 „Adrienne Lecouvreur" in Laubes Übertragung und Bearbeitung.

Hamburg, 8. Mai 1854.

Hochgeehrter Herr!

Gleichzeitig mit Ihrem werthen Schreiben vom 4. Mai traf eines von Dingelstedt aus München[1]) ein (der kaum von seiner Reise dort wieder angekommen) und zwar theils in Verzweiflung, theils in der Hoffnung, mich doch noch für München zu gewinnen, da er fest auf mein Wort baut, nicht eher irgendwo abzuschließen, bevor ich nicht in München gewesen. Da ich aber jetzt nun, angeregt durch die frohe Versicherung Ihrerseits mein künstlerisches Streben mit wachsamen Augen zu verfolgen und zu leiten, den festen Wunsch und Willen habe, der k. k. Hofbühne anzugehören, so habe ich auf Ihre geehrten Zeilen daraufhin zu antworten, das ich, um endlich einmal wegen meiner Engagements zu einem bestimmten Schluß zu kommen, meine Forderung, bei welcher ich unbedingt bleibe, in die Form kleide: daß ich bei einem zweijährigen Contract-Abschluß das erste Jahr 6500 fl (c. M.) Gehalt und 500 fl c. M. Übersiedlung etc. und das zweite Jahr 7000 fl c. M. beanspruche.

Geht die k. k. Hoftheater-Intendants dieselbe ein, so ersuche ich Sie ganz ergebenst, mich so bald als möglich davon zu überzeugen, und ich will dann Dingelstedt offen und ehrlich fragen, ob er mir nicht mein Wort zurückgeben will, denn helfen kann es ihm dann doch nicht mehr und ich könnte dann schon früher den Contract schriftlich abschließen — will er nicht — nun, so müssen wir gegenseitig auf unser Wort bauen. —

Daß Maurice[2]) ganz außer sich ist — kann Heller sich denken — hofft aber noch immer frisch darauf los, er kann's nicht glauben, daß ihn die Seebach verlassen

---

[1]) Dingelstedt war 1851—1856 Intendant des Hof- und Nationaltheaters zu München.

[2]) C. S. Maurice (1805—1897) gründete 1843 das Hamburger Thaliatheater, war 1847—1854 Mitdirektor des Hamburger Stadttheaters und seit 1854 neuerlich Direktor des Thaliatheaters. In seinem Buch „Das norddeutsche Theater" spricht Laube von ihm als einem „sehr ruhigen und geschickten Direktor", der „ungemein viel neue junge Schauspieler" erstmalig präsentiert habe.

will, „Max bleibe bei mir" ruft er mir überall entgegen. Daß es am eisernsten Fleiß in meinem künstlerischen Streben nach dem Höchsten und Vollkommensten nicht fehlen wird, brauche ich wohl nicht zu versichern, dazu liebe ich die göttliche Kunst zu sehr und bin viel zu ehrgeizig! Und halten Sie mir Ihre Versprechen, mir treulich mit Ihrem Rat beizustehen und mich von meinen Irrwegen abzulenken, dann werde ich ja wohl mit Gott das Ziel wohl erreichen, das ich mir gesteckt. —

Und so schließe ich denn mit dem frohen Wunsche, daß mein (hoffentliches) Engagement in Wien für uns Beide zur größten Freude und Zufriedenheit sich gestalten möge. —

Tausend herzliche innige Grüße Ihrer lieben werthen Frau sowie auch Heller und Ihrem Sohne die Besten — Ersterer wird hier von aller Welt beneidet, das schöne Fest mitgemacht zu haben[3]). Sie hoffe ich bestimmt Juni hier zu sehen, d. 15. Juli gehe ich nach München.

Es grüßt Sie herzlichst und hochachtungsvoll Ihre

Marie Seebach

---

[3]) Die am 24. April 1854 stattgefundene Festvorstellung des Burgtheaters zur Vermählung des österreichischen Kaiserpaares mit einem Prolog von Halm (gesprochen von Julie Rettich) und mit Schillers „Lied von der Glocke" (mit lebenden Bildern; Meister: Anschütz, Meisterin: Christine Enghaus-Hebbel).

Hamburg, den 25. Mai 1854.

Hochwohlgeborener Herr!

Zu meinem größten Verdruß erhalte ich gestern von Dingelstedt die Antwort zurück — die lautet, daß er hartnäckig darauf besteht — erst nach München zu kommen, ehe ich einen Contract unterzeichne — da er wahrscheinlich noch immer hofft, mich Ihnen untreu zu machen. Es ist mir das sehr ärgerlich, denn ich hatte fest geglaubt, daß er auf meinen ehrlichen aufrichtigen Brief, der ihm ja sagte, daß ich mich für Wien entschlossen — mich meines Wortes entbinden würde, da es ihm ja doch nicht mehr nützt — und so wäre ich denn auch endlich in Ruhe gewesen! —

Ich kann daher vor der Hand nichts thun als Ihnen mein Ehrenwort geben, daß ich ernstlich und fest entschlossen bin, nach Einsendung der beiden Contracte das Engagement welches mir für Wien geboten, von 1. October 1854 auf 3 Jahre unter den gestellten Bedingungen anzunehmen.

Wie ich mein gegebenes Wort halte, wissen Sie ja! —

Die Contracte, welche ich mit Ihrem werthen Brief fast zugleich erhielt, erhalten Sie so wie ich von München zurück bin, umgehend von mir und meinem Vater unterzeichnet zurück. —

Auf die Freude hin, Sie bald hier zu sehen und zu sprechen, grüßt Sie und Ihr ganzes Haus auf das freundlichste und herzlichste

Ihre Sie hochschätzende und verehrende

Marie Seebach

Heller grüßt tausendmal

Hamburg, 12. September 1854.

Sehr geehrter werther Herr!

Was mein Debut betrifft — so möchte ich wohl als Louise zuerst auftreten oder als Clärchen, was Sie von diesen beiden nun für besser halten, dann Gretchen und Julie

und — aber lachen Sie nicht — wenn's möglich wäre, Donna Diana[1]), vielleicht kommt sie hier noch dran, aber wenn auch nicht, ich habe lange an ihr studiert, und gelingt es mir, meine Auffassung so zur Darstellung zu bringen — so wird sie gut, ich habe nämlich bis jetzt alle Dianen von Anfang pathetisch gesehen um das „fürstliche" dadurch anzuzeigen — ich habe es mir zur Aufgabe gemacht — so graciös und leicht wie möglich die Sprache zu behandeln — um so mehr wirkt dann der letzte Akt in seiner hohen Tragik — während in den ersten das Lustspiel seine Geltung erhält. Die Julie wünschte ich deshalb zu den letzteren zu zählen, weil ich sie noch nicht gespielt, wenn auch tüchtig studirt habe.

Ich habe am vergangenen Sonnabend als Clärchen große Triumphe gefeiert so wie auch als Louise.

Was mein „angegriffen sein" betrifft, so war das nach den Strapatzen meiner Reise natürlich — jetzt geht es aber wieder — denn ganz zur Ruhe komme ich nicht eher — als bis ich 6—8 Wochen in Wien erst bin — dazu bin ich eine viel zu große Quecksilbernatur!

Ich fürchte mich ordentlich vor meinem Abschied — denn das Publikum beweißt mir eine Liebe und Anhänglichkeit, wie ich sie wirklich nicht erwartet. Sonnabend, ist bereits angezeigt, spiele ich zum letzten Male hier die Waise und so von da an werden alle meine Rollen, in denen ich noch spiele so bezeichnet.

Dingelstedt wollte mich im September schon wieder zu Gast haben . . .[2]). Meine Sachen schicke ich zur Hälfte schon in dieser Woche als Fracht voraus, und denke, den 3. October bestimmt in Wien einzutreffen, bis dahin grüßt Sie und Ihre mir verehrte Frau nebst Sohn auf das beste und herzlichste

Ihre Sie hochschätzende

Marie Seebach

---

[1]) Moretos „Donna Diana" war schon 1784 unter dem Titel „Die philosophische Dame" in Gozzis Bearbeitung, verdeutscht von Schletter, in den Spielplan des Burgtheaters aufgenommen worden. Seit 1816 aber wurde Schreyvogels Bearbeitung der „Donna Diana" gegeben, wobei die Titelrolle dieses bis 1882 fast 120mal gegebenen Lustspiels nach Juliane Löwe von Therese Peche, Christine Enghaus, Zerline Würzburg-Gabillon und Charlotte Wolter übernommen wurde.

[2]) Der nächste Satz ist unlesbar, weil der Brief an dieser Stelle beschnitten wurde.

Bester verehrtester Herr Direktor!

Soeben erhalte ich das Repertoir und erfahre mit Schrecken, daß statt Bügerlich und romantisch[1]) am Freitag Don Carlos sein soll, es ist wahrhaftig unmöglich, die so überaus schwierige Rolle der Königin — die noch obendrein so undankbar ist — bis dahin fertig zu studieren, da ich 2 Proben im Carltheater zur Waise habe, die glaube ich, am Donnerstag sein soll und ist es wahr, daß Herr Hahn[2]) als Don Carlos statt dem Ringelstern[3]) gastiren soll — so rede ich jetzt ganz aufrichtig und ohne irgend etwas in der Absicht, das erstere Stück dadurch vielleicht aufgehoben zu sehen — wenn ich sage, daß ich, insoweit ich das Talent des Herrn Hahn kenne, überzeugt bin, der Ringelstern paßt ihm bei weitem besser und er dürfte weit sicherer damit gastiren, der Freitag ist so wie so ein Unglückstag. Bester Herr Direktor,

---

[1]) Bauernfelds Lustspiel stand seit 1835 auf dem Repertoire des Burgtheaters. Es wurde bis 1888 nicht weniger als 116mal gegeben.

[2]) Emil Hahn (1832—1897) aus Hamburg gastierte vom 26. bis 30. Juni am Burgtheater als Ingomar („Sohn der Wildnis"), Reinhardt („Dorf und Stadt), Thumelicus („Fechter von Ravenna") und Don Carlos.

[3]) Rolle aus „Bürgerlich und Romantisch".

bitte, bitte lassen Sie mich mit dieser schwierigen Rolle nicht unfertig hinausgehen — hat nicht die Koberwein sie auch schon gespielt?

Diese ewigen leidenden Personen sind so schon hier immer mein Los, erlösen Sie mich von dieser einen wenn's möglich ist. Sein Sie mir nicht böse — aber ich hatte mich immer so gefreut, einmal die leidenschaftliche glühende Eboli spielen zu können — und! —

Schönsten besten Gruß, wenn Sie auch jetzt ein recht finsteres, böses Gesicht machen — ich fürchte mich doch nicht, im Grunde sind Sie doch gut und vernünftig.

Ihre Sie verehrende

23. 6. 55. *Marie Seebach*

Sehr geehrter Herr Direktor!

Aus den Zeitungen habe ich erfahren, daß die Entscheidung der Intendanz auf meine Engagementsfrage bereits gefallen ist und erlaube ich mir nur, Ihnen mitzutheilen, daß ich dieselbe annehme und mit dem 1. October dieses Jahres das k. k. Hofburgtheater verlasse.

Hochachtungsvoll

Wien, 15. April 1856. *Marie Seebach*

VIII. Lewinsky an Laube

Laubes Einfluß auf die Entwicklung großer Schauspieler spricht aus vielen Briefen voll des Dankes. Der Dramatiker bot ihnen Rollen, an denen sie sich erproben und in ihrer Vielseitigkeit entfalten konnten. Der Direktor und Spielleiter aber zeigte ihnen die in ihnen schlummernden Möglichkeiten. Josef *Lewinskys* (1835 bis 1907) Briefe an Laube wurden bisher nur sehr fragmentarisch veröffentlicht. Wir publizieren aus einer größeren Anzahl drei besonders bezeichnende aus dem Besitz der Österr. Nationalbibliothek (Handschriftensammlung, Inv. No. 160/53).

Gratz, 13. 7. 1860.

Mein hochverehrter Gönner.

Ich bin überglücklich, daß mein guter Genius und meine rastlose Ausdauer mich in den Stand setzen, Ihnen während der Zeit unserer Trennung eine kleine Freude zu machen, welche in Ihnen mehr den Dichter als den Direktor treffen wird und worauf ich stolz sein zu dürfen glaube. Also am 8. Juli wurde das jüngste Kind meiner Laune, Herzog Carl, geboren[1]). Von Seite des Publikums wurde ich auf das Schmeichelhafteste ausgezeichnet und ich war sogar mit mir ziemlich zufrieden. Ich wünschte doch das Urtheil eines strengen und competenten Richters. Am nächsten Morgen trat ich also mit ziemlicher Beklemmung zu Holtey[2]) in die Stube, um zu hören, was er von meiner neuen Rolle halte. Es war diese Beklemmung nicht die Scheu, meine Eitelkeit könnte verletzt werden, sondern es war die Angst, eine Arbeit, die ich jahrelang in mir herumgetragen, von einem solchen Manne als eine un-

[1]) Eine der Hauptgestalten aus Laubes „Karlsschüler".

[2]) Der schlesische Schauspieler und Schriftsteller Karl Eduard von Holtei (1798 bis 1880), der seit 1847 in Graz ansässig war und von dort aus seine Gastspielreisen unternahm.

genügende, nicht erschöpfende erklärt zu sehen. — Es ist ein eigenthümliches Gefühl, aber man tritt bei einer solchen Rolle, die einem so recht warm ins Herz gewachsen, wirklich in das Verhältnis des Vaters zu seinem Kinde.

Holtey ergriff alsogleich selbst das Wort und bedeutete mir folgendes: Ich muß Ihnen sagen, daß ich Sie gestern mehr bewundert habe als in Ihren ersten beiden Rollen (Franz und Carlos), denn Sie haben überwunden, was ich unüberwindlich glaubte. Diese Gestalt, zu der Ihnen nicht weniger fehlt, als Alter, Gestalt und Organ, haben Sie mit einer solchen Kraft, Entschiedenheit und imponierenden Haltung gegeben, daß man auf die Unzulänglichkeit der Mittel durchaus vergißt und von der Gewalt des Geistes gebannt ist, der den ganzen inneren Menschen darstellt. Ich sagte noch beim Eintritt ins Theater zu meinen Begleitern: Gebt Acht, der wird sich aus dieser Gestalt so eine Art alten Fritze zusammen gemacht, das wird er geistreich combiniert haben, und somit über die Klippen hinwegspringen. Nun traten Sie heraus und ich war auf das vollständigste überrascht, wie ich den breiten starken Ton und die entschiedene Haltung bemerke, sodaß ich bei mir dachte: wird denn dem nicht die Puste ausgehen? — und siehe da, Sie haben ungeschwächt die ganze Aufgabe mit eiserner Consequenz und vollendet durchgeführt. Besonders schön und wahr getroffen war die letzte Rede gegen Schiller (IV. Act „Sag er, die Hülle dieses Fürsten etc.). Von Gräfin Schönfeld wurde auch der 3. Act sehr hochgestellt. Wie ich an Allem merke, hat der Ton der Empfindung und Wehmut, der im letzten Acte in den letzten Worten seine Spitze findet, und den ich stark betonte, weil er aus dem Gefühl der Überwältigung und Vernichtung seines ausgebildeten Despotismus durch neue Ideen entsteht, eine vortreffliche und menschlich wahre Wirkung gethan.

Was ferner den Cromwell betrifft[3]), an welchen ich mit Zagen ging, weil ich im vorigen Jahr so gar wenig mit mir zufrieden war, so gelang es mir diesmal nach aller Meinung vollkommen. Holtey kam mir des anderen Tages entzückt entgegen und gab mir einliegendes Brieflein mit den Worten, ich habe mich in diesen Zeilen gegen Laube darüber ausgesprochen; schließen Sie dieselben in Ihren Brief.

Diese lebhafte Theilnahme macht mich recht glücklich und gibt mir neue Kräfte. Die Maske zum Cromwell erregte allgemeine Bewunderung und Meister Fortmüller hat dazu durch seine prachtvolle Perücke das Meiste gethan.

Somit empfehle ich mich Ihrem ferneren freundlichen Wohlwollen, wünsche Ihnen das beste Gedeihen zur Cur und sage fröhlich: Auf ein freundliches Wiedersehen!

Ihr dankbarer *Lewinsky*

---

[3]) In Laubes Trauerspiel „Montrose, der schwarze Markgraf" spielte Lewinsky auch am Burgthater seit 1859 die Rolle des Cromwell.

An die hochlöbliche artistische Direction
des k. k. Hofburgtheaters.

Gestützt auf das ehrenvolle Vertrauen, mit welchem mir die hochl. Direction seit meinem Eintritt in das erste deutsche Kunstinstitut begegnete, indem sie mir künstlerische Aufgaben ersten Ranges übertrug, und ermuthigt durch die Erfolge, welche in jeder Rolle von Bedeutung das mir geschenkte Vertrauen rechtfertigten, erlaube ich mir hiemit, an die hochlöbl. art. Direction das folgende Ansuchen zu stellen:

Ich fühle in mir die künstlerische Nothwendigkeit, mehrere Charactere unseres klassischen Repertoires darzustellen, nachdem ich mich dem Studium derselben mit allen Kräften und so lange unterzogen habe, daß ich sie nunmehr für reif und lebensfähig halte.

Diese Charactere sind: *Muley Hassan, Shylock, Richard III.*

Mit Berufung auf unsere Theatergesetze bitte ich um die Vergünstigung, die drei genannten Rollen in der laufenden Wintersaison auf dem k. k. Hofburgtheater darstellen zu dürfen, damit ich von meinen Fortschritten Zeugniss ablegen kann.

Die Erfüllung dieser Bitte ist für mich besonders deshalb eine künstlerische Nothwendigkeit, weil ich nicht nach weiteren Aufgaben streben darf, bevor ich nicht diejenigen gelöst, mit denen ich mich lange herumtrage und die nun endlich zur Geburt wollen, und weil der daraus folgende Stillstand für die Entwicklung eines Künstlers gefährlich ist[1]).

Um gütige Berücksichtigung seines Ansuchens bittet in ausgezeichneter Hochachtung ergebenst

Josef Lewinsky
Mitglied des k. k. Hofburgtheaters

Wien, 11. X. 1861.

[1]) Lewinsky erhielt daraufhin tatsächlich alle drei Rollen von Laube noch 1861 zugeteilt.

Leipzig, 11. VII. 1863.

Mein hochverehrter Freund!

Erlauben Sie mir Ihnen aus dieser Stadt meine Grüße zu senden, welche Ihrem literarischen Wirken ein treues Andenken bewahrt und Ihnen, dem Menschen wie dem Künstler, die wärmste Theilnahme entgegenbringt[1]). Man erzählt mir manchmal von besseren goldenen Tagen, welche die dramatische Kunst in den Zeiten Ihrer Wirksamkeit lebte. Diese wenigen Jahre waren hinreichend, eine totale Veränderung hervorzubringen; der Zustand der Kunst wirkte natürlich auf das Publikum, namentlich auf das bessere, und heute finde ich das Interesse fast erstorben, dazu gesellt sich das ausgebildete Kneipenleben, welches eine ganze jüngere Generation dem Theater abwendig macht.

Bei meinen Vorstellungen[2]) versammelt sich ein Häuflein Getreuer, welches zwar klein ist, aber mit einer Aufmerksamkeit und Hingebung zuhört, mit solchem Enthusiasmus aufnimmt, was ich ihm bieten kann, daß es eine wahre Freude ist. Man nimmt meine Art und Weise der Darstellung wie etwas Neues, seit langem nicht wieder Erschienenes — warum? — weil das Publikum von den Virtuosen stark übersättigt ist. Der Zweck meines ganzen Lebens, den ich mir vorgesetzt, auf die Schauspielkunst reformatorisch zu wirken, indem ich durch das eigene Beispiel die Nichtigkeit des Virtuosenthums bekämpfe, erweist sich nicht als eitle Träumerei; ich habe die Überzeugung gewonnen, daß Beruf und Berechtigung zu einem solchen Vorhaben in mir liegen. Was ich für meine Person zum Gelingen solcher Pläne beitragen kann: Ausdruck, Selbstverläugnung, Aufopferung! daran soll's nicht fehlen. Für eine gereifte lebensvolle Anschauung der Kunst haben Sie gesorgt, als Sie mich dahin stellten, wo ich heute stehe, und so lange ich das Glück genieße, unter Ihrem persönlichen Einfluß zu stehen, wird sich auch mein künstlerischer Charakter mehr und mehr abschließen und befestigen. Ich muß stets mit tiefer Dankbarkeit Ihrer gedenken, wenn ich betrachte, wie vielen Irrthümern ich entgangen, wieviel Zeit ich gewonnen, wie geistig gesund ich geworden bin — nach einem halben Decennium fühl ich erst deutlich: Ihr Einfluß auf mich ist ein segensreicher. Möge es mir noch eine gute Weile gegönnt sein, auf dem Boden der nunmehrigen einzigen Pflanzstätte deutscher Schauspielkunst zu wachsen und zu erstarken.

Das Hoftheater in Berlin geht schnell abwärts. Dessoir soll sich mit seinem kranken Organ bei der Darstellung des König Lear übernommen haben, und die Aussichten auf seine fernere Wirksamkeit sind nur geringe[3]). Damit ist das Vermögen des Berliner Hoftheaters zu Ende. Außerdem leidet es an seinen frischen Kräften Ver-

[1]) Es handelt sich um die Zeitabschnitte, in denen Laube ab 1833 und 1842—1844 an der Leipziger „Zeitung für die Elegante Welt" tätig war.

[2]) Lewinsky gastierte im Juli 1863 in Leipzig.

[3]) Ludwig Dessoir (1810—1874) hat noch bis 1872 am Kgl. Schauspielhaus in Berlin als Charakterdarsteller gewirkt.

luste — vor einigen Stunden starb Frl. Pellet[4]) (gestern Abend 8 Uhr) nach 14=tägigem Krankenlager am Typhus, hier im Hotel Bavière. War sie auch kein hervorragendes Talent, so bereitet dieser unerwartete Vorfall doch dem Berliner Theater eine ge=waltige Verlegenheit. Frl. Kierschner[5]) und andere sah ich auch hier im Hotel, das sind hübsche Früchte geworden — gelinde gesagt, man schämt sich, diese Leute Collegen nennen zu müssen.

Um aber auf ein freundlicheres Thema zu kommen, berichte ich Ihnen über die Schlußvorstellung: Romeo und Julie, daß Frl. Wolter in mehreren Scenen (namentlich auf der Balconscene) ganz bedeutende Fortschritte zeigte, die Vorstellung überhaupt eine wirkungsvolle und würdige war; alle Personen bei besten Kräften[6]).

Wenn Sie Ihrer mir verehrungswürdigen Frau schreiben, so empfehlen Sie mich; ich wünsche von ganzem Herzen, daß es mit Ihrer beider Gesundheit wohl gehen, daß Sie den Frieden der Seele und so viel Glück genießen mögen, als uns armen Menschen in diesem Mährchen des Lebens zugetheilt werden kann.

In treuer Anhänglichkeit Ihr

Josef Lewinsky

[4]) Ida Pellet (1837—1863), beliebte Darstellerin von Liebhaberinnen= und Konver=sationsrollen, 1858—1861 am Hoftheater in Wiesbaden, von 1861 bis zu ihrem Tode am Berliner Hoftheater tätig.

[5]) Marie Kierschner (1834—1898) war 1854—1859 unter Laube Mitglied des Burg=theaters, 1859—1869 am Kgl. Schauspielhaus Berlin als Salondame engagiert.

[6]) Charlotte Wolter war seit 1862 ans Burgtheater verpflichtet.

IX. Gustav Freytag an Laube

Zu den zahllosen aufschlußreichen Dichterbriefen an den Burgtheaterdirektor Laube gehören die beiden nachfolgenden von Gustav *Freytag* (1816 bis 1895) aus dem Besitz der Österr. Nationalbibliothek (Handschriftensammlung, Inv. No. 155/22).

Leipzig, 30. October 1852.

Lieber Heinz Laube!

Beifolgend sende ich Ihnen zwei Exempalre der „Journalisten", ein guthmütiges Stück, das ich Sie mit Treuherzigkeit und Ehrbarkeit als ein kleines Zeichen persön=licher Freundschaft und Anhänglichkeit Ihres Landsmannes anzunehmen und Ihrem Gemahl mit meinen artigsten Grüßen zu Füßen zu legen bitte.

Zu gleicher Zeit drücke ich Ihnen den Wunsch aus, daß Sie dieses Stück auf dem Burgtheater aufführen möchten[1]).

Wenn Sie in diesem Wunsch eine kleine Malice finden, so habe ich nichts dagegen. Das Stück schildert Personen, welche in dem gegenwärtigen Österreich unmöglich sind und Verhältnisse, welche von den Ihrigen so weit abliegen, wie der Zobtenberg von Sibirien. Es ist vollständig bühnengerecht, sehr unschuldig und es wird seiner Darstellung auf dem prüdesten Hoftheater Deutschlands wenigstens der politische Theil kein Hindernis bereiten. Sehen Sie zu, wie Sie dies Stück vor dem Geiste und den Lebensprinzipien Ihrer neuen Heimat verantworten können: ich fürchte, es wird das auch Ihrem Wohlwollen unmöglich werden, denn zwischen Ihnen und uns, d. h. zwischen Österreich und Deutschland liegt eine Kluft, so tief und weit, daß man sehr viel Schlechtes hineinstürzen müßte, um sie auszufüllen.

[1]) Uraufführung der „Journalisten": Breslau, 8. Dezember 1852. Die erste Burg=theateraufführung fand am 14. September 1853 statt.

Wir haben jetzt wieder einige kleine Hoffnungen für das deutsche Theater — die Ernennungen Marr's[2]) und Devrient's[3]) sind in der That ein Gewinn, zunächst für die Theater, dann aber auch für die Production. Denn so arm wir auch an Talenten sind, es ist doch zu hoffen, daß der Verkehr und die Anregung der beiden tüchtigen Burschen in ihrer Umgebung eine oder die andere Kraft heraustreiben wird. Ihnen in Wien muß auch das viel schwerer werden, denn das ganze junge literarische Österreich leidet zu sehr an der traurigen Sentimentalität und einer inneren Zerbrochenheit, welche gesundes Schaffen fast unmöglich macht[4]).

Für das Theater zu schreiben, hat Meißner schnell genug gelernt, ob er auch den Ernst haben wird, etwas Schönes und Erfreuliches zu schaffen, steht freilich dahin[5]).

Vielleicht ist auch von Hedrich noch etwas zu erwarten[6]). Er ist von Ihrer Regierung mit einem Auswanderungspaß aus seiner Heimath hinaus und durch Sachsen durchgeworfen worden. Er lebt jetzt an einem Ort, wo er wenigstens freies Theater hat und täglich hineingeht. Sein „Kain" ist nichts, ich höre, er hat ein neues Stück Lady Esther Stanhope geschrieben.

Leipzig besitzt den Vorzug der Unveränderlichkeit. Cichorius ist Stadtrat geworden und Oettinger ist auch viel schäbiger und dummer geworden, das ist das Ganze. Von dem Theater ist auch nach Ablauf der Pacht nichts zu hoffen, der Stadtrath ist zu weise.

Ich verlebe die Sommer in Thüringen, wo wir uns angesiedelt haben. Seit einer Woche bin ich meiner Frau voraus hierher zurückgezogen, um die Gzb. [„Grenzboten"] für den Winter zu übernehmen[7]).

Lassen Sie mich hören, wie Ihnen das Stück gefällt, vor allem aber, wie es Ihnen und dem Theater geht. Empfehlen Sie mich Frau Laube und erhalten Sie Ihre Freundschaft

Ihrem *Freytag*

---

[2]) Der große Charakterdarsteller Heinrich Marr (1797—1871), der erste große Mephisto der deutschen Bühne (Braunschweig, 29. Juni 1829), wurde 1852 zum artistischen Direktor des Weimarischen Hoftheaters ernannt.

[3]) Eduard Philipp Devrient (1801—1877) wurde 1852 zum Direktor des Großherzoglichen Hoftheaters in Karlsruhe ernannt, das er in kurzer Frist zu überraschender Höhe führte.

[4]) Eben diese Schwierigkeiten überwand Laube für eine ganze Generation in zähem Ringen.

[5]) Alfred Meißner (1822—1885) trat viel stärker mit seinen politisch-sozialen Romanen und Novellen als mit seinen Dramen hervor. Die Erpressung seines literarischen Kompagnons Hedrich, der ihn des literarischen Diebstahls bezichtigte, verdüsterte seinen Lebensabend.

[6]) Franz Hedrich (um 1823—1895) war 1848 Vertreter eines deutsch-böhmischen Wahlkreises im Frankfurter Parlament. Später Effektdramatiker, der ohne Erfolg blieb, und in seiner Verbitterung schließlich 1890 in einem Pamphlet „A. Meißner-F. Hedrich" erklärte, Meißner sei an den von ihnen veröffentlichten Arbeiten so gut wie gar nicht beteiligt gewesen.

[7]) Diese Wochenschrift für Politik, Literatur und Kunst wurde 1841 von Ignaz Kuranda in Brüssel gegründet, um die flämische Bevölkerung an die deutsche Kultur anzunähern. 1842 nach Leipzig verlegt, kämpften sie für die Ideen der freiheitlichen Jugend. Seit sie von Gustav Freytag, Julian Schmidt und F. W. Grunow erworben wurden, setzten sie sich für ein liberales Preußen und für Bismarck ein.

Siebleben, 20. August 1861.

Lieber Laube!

Da Sie mir so freundlich und brummig die „Fabier" geben wollen, sende ich Ihnen nebst dem Revers zunächst ein zugerichtetes Textbuch, das ich nach den Auf-

führungen von Karlsruhe und Berlin zurechtgemacht habe[1]). Für Berlin hatte ich noch S. 17 die Rede des Marcus „Ich vernahm" bis „Horn= und Schlachtgeschrei" hergestellt, dagegen alles folgende bis Seite 21 („fernes Hornsignal") gestrichen und dafür Seite 22 nach den Worten des Sextus „Fort zum Capitol!" noch eingeschoben:

Gaius (nach vorn): Haltet an!

Icilius der Nachbar bringt die Hunde!

Darauf wie im Text:

Spurius (eilig) etc.

Die Introduction wird dadurch kürzer und ruhiger, was allerdings wünschens= werth ist.

Noch bitte ich Sie gütig darauf zu achten, daß Ihre Schauspieler das Wort Caeso mit demselben Umlaut sprechen als Cäsar, es ist bekanntlich nur eine graphische Eigenthümlichkeit, daß es mit C geschrieben wird, eines der drei Worte, in denen die lateinische Sprache das C brauchte.

Wenn Ihr Decorateur wohlwollend dem strohgedeckten Altar nicht zu schöne Kuppeln und korinthische Säulen octroyiren wollte, so wäre ich ihm sehr dankbar.

Die Kriegstracht der Fabier sind stahlgraue Kettenpanzer, matte Helmkappen. Immer noch machen die abgeschmackten Gold= und Silberkäfer in unberührten Rüstungen unsere Theater zu Blechschneidebuden, ich nehme an, daß Ihre Bühne mit diesem Trödelkram fertig ist, wohin ich sonst sehe, scheint die unbehilfliche Pracht unausrottbar.

Alles Große und Kleine lege ich, lieber Laube, vertrauend in Ihre Hand.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich Sie noch mit anderer Angelegenheit bemühen. Sein Sie nicht böse, ich bin wieder unordentlich gewesen, habe von Ihrer Bühne seit Jahr und Tag meine Tantieme ausbezogen und kann sie im Augenblick nicht zusammenbringen. Da möchte ich nun Ihre Protektion erbitten, damit Ihre Theater= kasse nachsichtig und wohlwollend die Posten zusammenziehe, beifolgende Quittung soweit dies nöthig, ausfülle und mir mein Guthaben hochsinnig übersende. Verspreche für die Zukunft Besserung.

Ihrem Gemahl lege ich die Huldigungen treuer Verehrung zu Füßen, Ihnen aber lieber Laube, über Berg und Thal den Handschlag Ihres

alten Freundes

Freytag

Meine Unordnung kommt nur daher, daß ich immer bescheinigen muß, ob ich noch lebe, dies wird mir manchmal sauer und da bleibt die Sache liegen. Ist denn der Schein nöthig?

[1]) Freytags Trauerspiel „Die Fabier", erschienen 1859, wurde am 18. Oktober 1861 zum erstenmal am Burgtheater gegeben.

X. Ferdinand von Saar an Laube

Auch der große österreichische Erzähler Ferdinand von *Saar* (1833 bis 1906), einer der bedeutendsten deutschsprachigen Novellisten des 19. Jahrhunderts, ver= suchte sich als Dramatiker. Selten genug stellte sich ihm das Burgtheater für seine Uraufführungen zur Verfügung. Hier der erste Brief, mit dem er sich vertrauensvoll an einen Burgtheaterdirektor, in diesem Fall an Laube, wandte. „Die schönen Geister", die er Laube anbot, erschienen freilich nie im Spielplan des Burgtheaters. Überhaupt nahm sich Laube des Dramatikers Saar nicht

weiter an. Erst 1878, unter der Direktion Dingelstedt, kam Saar im Burgtheater mit seinem Trauerspiel „Die beiden de Witt“ zu Wort. Und 1903 folgte in der Ära Schlenther das Volksschauspiel „Eine Wohltat“.

Euer Wohlgeboren!

Hochverehrter Herr Direktor!

Die vielleicht außergewöhnliche Art, auf welche ich das mitfolgende Lustspiel in Ihre Hände gelangen lasse, nimmt gleich von vornherein Ihre Nachsicht in Anspruch. Ich hätte es Ihnen wohl selbst überreichen sollen, da ich aber meine Bitte, es zur Aufführung an der kaiserlichen Hofbühne anzunehmen, durch einige, sowohl auf meine Arbeit, als auch auf meine persönlichen Verhältnisse eingehende Worte unterstützen wollte, so beschloß ich, meine Befangenheit bei mündlichen Auseinandersetzungen kennend, mich schriftlich an Ihr Wohlwollen zu wenden.

Das drei=actige Original=Lustspiel „die schönen Geister“ ist mit besonderer Berücksichtigung aller komischen Kräfte des Hoftheaters verfaßt, gibt aber auch in den tiefern Partien Darstellern ernster Rollen Gelegenheit, ihr Talent vollkommen zur Geltung zu bringen. Denn der Kern der Handlung ist ein sehr ernster, wenngleich das Komische, wie im Lustspiel natürlich, eine größere Breite einnimmt. Es soll das Gemüth des Zuschauers ebenso ergriffen, als seine Heiterkeit angeregt werden. Ob und inwiefern es mir gelungen ist, diese aus der Grundidee naturgemäß hervorgehende Intention zu erreichen, muß Ihrem bewährten Urtheile überlassen bleiben, so viel aber glaube ich ohne Selbstüberschätzung aussprechen zu dürfen, daß mein Stück, welche Fehler es auch haben möge, unter Ihrer unübertroffenen, jeden dramatischen Bau gleichsam erst consolidierenden Leitung, und getragen von dem liebevollen Zusammenspiel der darstellenden Künstler, beim Publikum keine ungünstige Aufnahme finden wird.

Dieses Bewußtsein ermuthigt mich, Eure Wohlgeboren inständigst zu bitten, meine Arbeit mit theilnehmender Nachsicht zu prüfen. Denn nicht nur, daß jedes Erstlingswerk derselben mehr oder weniger bedürftig ist: ich habe auch alle meine Hoffnungen an die Annahme geknüpft: — Seit einer Reihe von Jahren ringe ich unter den mißlichsten Verhältnissen mit Ernst und Ausdauer nach einem Ziele, welches, nur von Wenigen erreicht, so viele Opfer fordert. Zwei größere Dramen aus der deutschen Geschichte, zu welchen die Vorstudien eine geraume Zeit in Anspruch nahmen, liegen zwar beendet vor mir, harren aber noch der letzten Rundung und einer ausdauernden Feile. Auch dürften sie, obgleich bühnengerecht verfaßt, leider dem Stoffe nach (der Kampf des Kaiserthums mit der Hierarchie) zur Aufführung weniger geeignet sein. Wird daher mein Lustspiel zurückgewiesen, so finde ich gegenwärtig keine Stütze mehr, die mich aufrecht erhält. — — —

Damit will nicht gesagt sein, daß Sie etwa gegen Ihre Überzeugung ein stümperhaftes Machwerk zur Aufführung bringen sollen, um einen Unberufenen in seiner Selbsttäuschung zu bestärken, nur um das bitte ich Sie: Wofern Sie mein Stück der Darstellung nicht ganz unwerth, mein Talent nicht als ein ganz unberechtigtes erkennen, so ermöglichen Sie mir den ersten Schritt in die Öffentlichkeit, der für mein ferneres Leben entscheidend werden soll. Die höheren Rücksichten, zu welchen Sie freilich Ihre Stellung verpflichtet, dürfen ja wohl einmal aufgewogen werden von dem Bewußtsein, einen Menschen glücklich gemacht zu haben, der Ihnen sein Leben lang den wärmsten und innigsten Dank zollen wird.

Genehmigen Sie den Ausdruck meiner wahren Hochachtung und Verehrung, womit ich verbleibe Euer Wohlgeboren ergebenster

Ferdinand von Saar

Wien, 14. Mai 1863.
Wieden, Pressgasse Nr. 22, 1er St.

BILDDOKUMENTE ZU LAUBES INSZENIERUNGEN

Die Abbildungen 1 bis 8 auf den Tafeln IX und X, die hiemit erstmalig veröffentlicht werden, stammen aus einer im Besitz der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek befindlichen Mappe mit leider nicht signierten Bleistiftzeichnungen, die allesamt nach Wiener Aufführungen der Jahre 1856—1860 in sehr präziser Wiedergabe von Maske, Kostüm und Gebärde entstanden sind und die sämtlich von der gleichen Hand stammen. Die Abbildungen 9 bis 10 (Tafel XI) von Franz Gaul sind in einer ebenfalls im Besitz der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek befindlichen Mappe von Aquarellen mit Rollenbildern von Ludwig Löwe enthalten, die Gaul und Sonnenthal dem berühmten Burgschauspieler zu seinem 61. Geburtstag widmeten. Die Figurinen 11 bis 16 (Tafeln XI bis XIII) stammen aus den Figurinenheften, wie sie das Burgtheater damals für jedes einzelne Stück herstellen ließ. Auch diese Hefte sind nun im Besitz der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek.

Verzeichnis der Abbildungen auf Bildtafel IX bis XII

1. *König Lear,* Laubes Burgtheater-Inszenierung vom 7. Mai 1851, Heideszene. Kent: La Roche, Lear: Anschütz, Narr: Löwe. Unbez. Bleistiftzeichnung nach einer Aufführung von 1857.

2. Otto Ludwigs *Makkabäer.* Erstaufführung am Burgtheater in Laubes Inszenierung vom 8. November 1852. Lea: Julie Gley-Rettich, Judahs Weib: Elisabeth Koberwein. Unbez. Bleistiftzeichnung nach einer Aufführung von 1858.

3. *König Heinrich IV.* I. und II. Teil für einen Abend eingerichtet und inszeniert von Laube, Burgtheater, 16. Jänner 1851. Fallstaff: Anschütz, Prinz Heinz: Baumeister, der diese ursprünglich von Fichtner gespielte Rolle seit 1856 übernahm. Unbez. Bleistiftzeichnung nach einer Aufführung von 1857.

4. *Die Räuber.* Erstaufführung am Burgtheater, Inszenierung: Laube, 18. Oktober 1850. Franz Moor: Lewinsky. Unbez. Bleistiftzeichnung nach einer Aufführung von 1858.

5. *Romeo und Julia.* Einrichtung von Schreyvogel, Burgtheater-Neuinszenierung von Laube 1850. Mercutio: Fichtner. Unbez. Bleistiftzeichnung nach einer Aufführung von 1859.

6. *Sappho.* Laubes Burgtheater-Inszenierung vom 4. Oktober 1852. Titelrolle: Marie Bayer-Bürck (Gastspiel). Unbez. Bleistiftzeichnung nach einer Aufführung von 1857.

7. *Othello.* Einrichtung von Schreyvogel, Burgtheater-Neuinszenierung von Laube, 15. Jänner 1855. Jago: Lewinsky, der die Rolle nach Gabillon ab 1859 übernahm. Unbez. Bleistiftzeichnung nach einer Aufführung von 1860.

8. Laubes *Graf Essex.* Burgtheater-Inszenierung des Autors, Erstaufführung 1. Februar 1856. Titelrolle: Josef Wagner. Unbez. Bleistiftzeichnung nach einer Aufführung von 1857.

9. Grillparzers *Goldenes Vlies.* Laubes Burgtheater-Inszenierung vom 18. Oktober 1857. Aietes: Löwe. Aquarell von Franz Gaul.

10. *Die Räuber.* Erstaufführung im Burgtheater, Laubes Inszenierung vom 18. Oktober 1850. Spiegelberg: Löwe. Aquarell von Franz Gaul.

11. Halms *Fechter von Ravenna.* Erstaufführung am Burgtheater (anonym) in Laubes Inszenierung am 18. Oktober 1854. Thusnelda: Julie Gley-Rettich. Figurine der Burgtheaterwerkstätte von Franceschini.

12. *Die Räuber.* Erstaufführung am Burgtheater, Laubes Inszenierung vom 18. Oktober 1850. Amalia: Auguste Koberwein. Figurine der Burgtheaterwerkstätte von Franceschini.

13. Gutzkows *Königsleutnant.* Erstaufführung am Burgtheater in Laubes Inszenierung vom 21. Februar 1850. Wolfgang: Julie Gley-Rettich. Figurine der Burgtheaterwerkstätte von Franceschini.

14. *Othello.* Einrichtung von Schreyvogel, Burgtheater-Inszenierung von Laube, 15. Jänner 1855. Desdemona: Maria Seebach. Figurine der Burgtheaterwerkstätte von Franceschini.

15. Birch-Pfeiffers *Grille.* Erstaufführung im Burgtheater, Inszenierung von Laube, 11. Mai 1857. Landry: Baumeister. Figurine der Burgtheaterwerkstätte von Franceschini.

16. *Julius Caesar.* Burgtheater-Bearbeitung und Inszenierung von Laube, 27. Mai 1850. Titelrolle: Anschütz. Figurine der Burgtheaterwerkstätte von Franceschini.

HEINRICH LAUBES MATERIELLE BEZIEHUNGEN ZUM ALTEN BURGTHEATER

Ein kleiner Beitrag zur Theaterwirtschaft

Von Franz Hadamowsky (Wien)

In den Rechnungsbüchern des Burgtheaters, die für den betreffenden Zeitraum (1843—1888) in der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek verwahrt werden, erscheint Laube in dreifacher Eigenschaft: als Direktor, Dramaturg und Autor.

Laube war vom 26. Dezember 1849 an provisorisch und laut Entschließung Kaiser Franz Josef I. vom 22. Juli 1851 definitiv als artistischer Direktor des k. k. Hofburgtheaters angestellt und bezog bis zur Enthebung von seinem Posten (laut kaiserlicher Entschließung vom 25. September 1867) bis Ende September 1867 seine ganze aktive Dienstzeit hindurch die gleichen Bezüge:

2.600 fl.	Besoldung,
1.000 fl.	Personalzulage,
400 fl.	Quartiergeld und
500 fl.	Reisepauschale.
4.500 fl.	

pro Jahr. Die Währung war damals der Conventionsgulden, 1 fl. = 60 Kreuzer. Als am 1. November 1858 die Österreichische Währung eingeführt wurde, rechnete man Laubes Gehalt nur um: Da 100 Conventionsgulden 105 Gulden Österreichischer Währung entsprachen, betrugen Laubes Bezüge von diesem Zeitpunkt an:

2.730 fl.	Besoldung,
1.050 fl.	Personalzulage,
420 fl.	Quartiergeld und
525 fl.	Reisepauschale.
4.725 fl.	

Seit 1. Oktober 1867 bezog Laube einen Ruhegehalt von 2.000 fl. pro Jahr. Ab 1869 wird ihm von diesem Betrag die Steuer abgezogen; sie betrug 50 fl. 15 Kreuzer (zirka 4%).

Als Dramaturg wurde Laube für seine Übersetzungen und Bearbeitungen einzeln honoriert. Nur für die Faust-Bearbeitung (28. I. 1850) und die Bearbei-

tung von Kleists „Familie Schroffenstein" erhielt er nichts: sie beschränken sich im großen ganzen auf die Reinigung des Textes, den die vormärzliche Zensur arg verballhornt hatte. Hingegen bezog Laube für seine Bearbeitungen von Shakespeares „Julius Cäsar" (27. V. 1850), „König Heinrich IV." (16. I. 1851) und „König Richard III." (14. II. 1852) wie für ein Originalwerk sogar Tantième, bis diese Ende 1853 für Bearbeitungen generell eingestellt wurde (582.94, 299.48, 325.82 fl. CM).

Laube bezog also für folgende Stücke einmalige Beträge aus der Kasse des Burgtheaters (1. Datum Tag der Auszahlung, dem Titel in Klammern beigefügt der Tag der Erstaufführung):

1851, 18. II.	Der Hauptmann von der Scharwache (30. I. 1851)	80.— fl. CM.
1851, 14. VI.	Der Damenkrieg (26. V. 1851)	100.— „ „
1851, 7. IX.	Der kleine Richelieu (14. VI. 1951)	100.— „ „
1852, 4. III.	Adrienne Lecouvreur (5. XII. 1851)	350.— „ „
1852, 4. III.	Das Fräulein von Seiglière (20. I. 1852)	350.— „ „
1852,	Die Mördergrube (3. II. 1852)	40.— „ „
1833, 18. III.	Das Käthchen von Heilbronn (11. XII. 1852)	100.— „ „
1833, 11. VI.	Imogena (8. IV. 1853)	150.— „ „
1833, 26. XI.	Lady Tartuffe (18. X. 1853)	130.— „ „
1854, 20. III.	Romulus (27. II. 1854)	40.— „ „
1854, 11. VI.	Antonius und Cleopatra (6. V. 1854)	150.— „ „
1855, 20. II.	Die Furcht vor der Freude (13. IX. 1854)	50.— „ „
1855, 20. II.	Ein kleiner Roman (7. XI. 1854)	50.— „ „
1855, 20. II.	Mein Stern (7. XI. 1854)	50.— „ „
1855, 20. II.	Birnbaum und Sohn (20. XII. 1854)	100.— „ „
1855, 20. II.	Eine Partie Piquet (9. II. 1855)	50.— „ „
1856, 17. IX.	Gefahr im Verzuge (12. III. 1856)	60.— „ „
1857, 3. XII.	König Johann (19. III. 1868 unter Wolff)	100.— „ „
1858, 20. VI.	Die Fräulein von St. Cyr (nicht aufgef.)	100.— „ „
1860, 12. XI.	Der letzte Brief (3. XI. 1860)	80.— fl. ÖW.
	Ein alter Franzose (14. XII. 1860)	40.— „ „
1862, 16. XI.	Die Eine weint, die Andere lacht (4. XI. 1862)	70.— „ „
1863, 15. I.	Die guten Freunde (9. I. 1863)	100.— „ „
1863, 12. XI.	Eine vornehme Ehe (20. II. 1864)	100.— „ „
1863, 17. XI.	König Richard II. (24. IX. 1863)	100.— „ „
1865, 26. I.	Ein Pelikan (21. IV. 1865)	100.— „ „

Es ist damit feststellbar, daß der auf den Theaterzetteln nicht genannte Übersetzer und Bearbeiter von „Der kleine Richelieu", „Romulus", „Ein kleiner Roman", „Gefahr im Verzuge" und „König Richard II." Laube gewesen ist; hingegen müssen ihm auf Grund der Rechnungsbücher die in dem Buch „175 Jahre Burgtheater" ihm zugeschriebenen Übersetzungen von „Graf Hiob", „Kapitän Bitterlin" und „Die Geldfrage" abgesprochen werden; sie stammen von C. Heyse, Betty Paoli resp. Henriette Mühling.

Weit mehr als an einmaligen Beträgen für Übersetzungen und Bearbeitungen hat Laube aus den Tantièmen seiner eigenen Stücke bezogen. Die Tantième wurde am Burgtheater 1844 eingeführt, so daß Laube für sein erstes Werk, mit

dem er am Burgtheater erschien, „Monaldeschi" (23. III. 1843), nur ein einmaliges Honorar von 300 fl. erhielt, wohl aber bezog er bei der neuerlichen Aufnahme in den Spielplan Tantième. Das erste tantièmepflichtige Werk Laubes am Burgtheater waren „Die Karlsschüler", das letzte „Schauspielerei". Er bezog an Tantièmen in Gulden:

Die Karlsschüler (24. IV. 1848)	2.285.58 fl. CM.	4.351.78 fl. ÖW.
Struensee (30. X. 1849)	1.839.20 „ „	692.70 „ „
Rococo-Intrigen (22. X. 1851)	617.47 „ „	
Graf Essex (1. II. 1856)	2.638.15 „ „	4.541.02 „ „
Cato von Eisen (9. II. 1858)	903.20 „ „	1.175.83 „ „
Montrose, der schwarze Markgraf (3. II. 1859)		898.12 „ „
Monaldeschi (16. IX. 1860)		702.42 „ „
Gottsched und Gellert (6. III. 1862)		956.90 „ „
Der Statthalter von Bengalen (12. III. 1867)		2.047.32 „ „
Schauspielerei (12. II. 1882)		1.251.12 „ „

Insgesamt hat Laube an Tantièmen aus dem Alten Burgtheater 25.315 fl. 83 Kreuzer ÖW. bezogen, für seine Zeit eine hübsche Summe Geldes.

Nur zum Vergleich eine Zahl: Die Jahresgage eines permanent aufgenommenen Statisten am Burgtheater (es gab ihrer vor 1859 28, dann reduzierte sie Laube auf 20) betrug 120 fl.; man hätte also um die Bezüge des Direktors 375 Statisten engagieren können; die Rechnung geht nur per Saldo nicht auf, wenn sie auch ein krasses Licht auf die sozialen Verhältnisse der Zeit wirft — denn auch 375 Statisten hätten noch keinen Laube ergeben.

BEMERKUNGEN ZUR GESCHICHTE DES BEGRIFFES „WELTTHEATER"

Von Johann Sofer (Wien)

Wenn das Wort „Welttheater" fällt, so denkt wohl jeder für das Theater interessierte Zeitgenosse entweder an das 1675 zuerst aufgeführte geistliche Fronleichnamsspiel (Auto) „El gran Teatro del Mundo", „Das große Welttheater" des spanischen Dramatikers Calderon de la Barca (1600—1681) oder an das 1922 in der Salzburger Kollegienkirche uraufgeführte Spiel Hugo von Hofmannsthals (1874—1929) „Das Salzburger Große Welttheater[1])". Beide Spiele erscheinen gelegentlich in den Spielplänen unserer Theater und ebenso bei Festaufführungen religiöser Tagungen und Spielgruppen. Als konstitutive Elemente können vorerst etwa angesehen werden: der Schauplatz ist die ganze Welt, die in einigen repräsentativen Typen der Menschheit, wie etwa dem König, dem Bauer, dem Bettler, dem Reichen dargestellt erscheint, diese Repräsentanten menschlicher Typen führen ihr Spiel vor Gott als obersten Spielleiter auf und zum Abschluß des Spieles erfolgt die Kritik ihres Verhaltens und ihre Belohnung oder Bestrafung. Es ist also im wesentlichen ein theologisch-religiöser Aspekt, der das ganze Spiel beherrscht und aus dem heraus es nur zu verstehen ist. Darin unterscheidet sich das „Welttheater" nach dem üblichen Sprachgebrauch doch wesentlich von der sonst üblichen Form des europäischen Schauspiels (das Wort hier im weitesten Wortumfang genommen), in der sonst eben einzelne Menschen oder Menschengruppen oder Typen ihr Schicksal in gegebenen Situationen und Lebenslagen darstellen.

In den letzten Jahrzehnten ist nun einerseits eine nicht geringe Literatur über Calderon und Hofmannsthal und damit auch über das Welttheater der beiden Dichter entstanden, in der die weiteren Voraussetzungen und die Kunst sowie die Absichten beider Dichter und ihr Verhältnis zueinander zu klären gesucht wird[2]). Besonders sei auf die 1934 erschienene Arbeit des Verfassers: „Die Welttheater Hugo von Hofmannsthals und ihre Voraussetzungen bei Heraklit und

---

[1]) Ausgabe: Calderons ausgewählte Werke in 10 Bänden, mit Einleitungen und Anmerkungen herausgegeben von Dr. Wolfgang von Wurzbach, Leipzig, Hesse und Becker Verlag (1910). X. Band, S. 171—212, übersetzt von J. Freih. v. Eichendorff, Hofmannsthal in der Buchausgabe (S. Fischer Verlag, 1924, V. Bd., S. 267 ff.), Einzelausgabe, Leipzig, Inselverlag 1922.

[2]) Zuletzt Clemens Heselhaus, Calderon und Hofmannsthal, Sinn und Form des theologischen Dramas in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen, 191 (1955), S. 3—30, mit reichen Literaturangaben.

Calderon[3])" und speziell auf die Wiener Dissertation von Walter König 1951: „Idee und Geschichte des Welttheaters in Europa[4])" verwiesen. Die letztere, sehr verdienstvolle theatergeschichtliche Arbeit erklärt S. 5: „Es werden also unter ‚Welttheater' alle jene Dramen zu erfassen sein, die als bewußte Idee ihres Autors die Welt zum Raum, das Weltgeschehen zur Handlung, das Menschheitsschicksal auf seinem Höhe- und Wendepunkt zur Peripetie, die ganze Menschheit als ‚dramatis personae' und endlich eine — nicht in theologischem, philosophischem oder mathematischem, sondern in menschheitlich-bedeutungsvollem Sinne — Ewigkeit als Handlungszeit haben."

Und hier setzt nun meine Kritik ein: der Begriff dieses Welttheaters erfaßt nur die dramatischen Schöpfungen vom Altertum bis zur Gegenwart, wie der Untertitel[4]) angibt, erfaßt aber nicht die philosophisch-theologische Voraussetzung dieses Welttheaters, die nicht bei der Begriffsbildung als wesentlich gegeben übersehen werden dürfen. Auch das Theater und die Wissenschaft, die sich mit allen seinen Ausprägungen befaßt, hat sich mit den geistesgeschichtlichen Voraussetzungen zu befassen, die eben ihre Möglichkeiten und Aufgaben bestimmen und maßgebend gestalten, wenn alles geistige Leben jeder Zeit in einem synthetischen Zusammenhang zu begreifen ist.

Es würde nun den Rahmen dieses kleinen Essays sprengen, wenn dies für die ganze Theatergeschichte nachzuweisen versucht würde, so daß Beschränkung nötig ist. Aber es kann hier nicht von einigen Bemühungen abgesehen werden, den Grundcharakter des menschlichen Tuns unter dem Gedanken des Spiels zu erfassen. Drei Arbeiten sollen in diesem Zusammenhang genannt werden, zunächst die kleine Skizze des österreichischen Kulturphilosophen Richard von Kralik (1852—1934) „Der Begriff des Spieles in der Weltliteratur[5])" (1911), dann das zuerst 1938 erschienene bedeutungsvolle Werk des holländischen Kulturphilosophen J. Huizinga (1872—1945) „Homo ludens, Versuch einer Bestimmung des Spielelementes der Kultur[6])" und das in der Sammlung: Christ heute, 1952 erschienene Bändchen des Innsbrucker Theologen Hugo Rahner (geb. 1900): „Der spielende Mensch[7])". Während Huizinga nachweist, daß das Aufsteigen zu höheren Kulturstufen aufs engste mit dem allen Menschen von Natur aus innewohnendem Spieltrieb verbunden ist — im einzelnen wird der Nachweis in den verschiedensten Gebieten, wie dem Recht, der Wissen, der Philosophie, der Kunst usw. gegeben — knüpft die Darstellung Rahners ausdrücklich S. 10 an die Schlußfolgerungen Huizingas an: „Unsere Darlegungen sollen ein Versuch zur theologischen und religiösen Sinndeutung des Spiels sein.

---

[3]) Wien 1934, Verlag Mayer & Comp.

[4]) Walter König, Idee und Geschichte des Welttheaters in Europa. Seine dramaturgische und szenische Gestaltung von Aischylos bis Paul Claudel. Mit besonderer Berücksichtigung der mittelalterlichen und barocken Bühne.

[5]) In: Die Kultur, Vierteljahrsschrift für Wissenschaft, Literatur und Kunst, herausgegeben von der österreichischen Leogesellschaft, XII. Jahrg. (1911), S. 26—48.

[6]) Akademische Verlagsanstalt, Pantheon-Verlag für Geschichte und Politik, Basel-Brüssel-Köln-Wien 1949, 3. Auflage.

[7]) Christ heute, zweite Reihe, achtes Bändchen, Johannes-Verlag, Einsiedeln.

Unser Ziel ist es, schöpfend aus den vergessenen Reichtümern der Antike und der alten Kirche, zu zeigen, was der Mensch von heute verloren hat, weil er nicht mehr spielen kann, und dies, weil er (um mit Elisabeth Langgässer[8]) zu sprechen) „mysterienlos" geworden ist und „nur ein Teil aus der geordneten Masse der unterschiedslosen Termiten".

So ist also der Gedanke des allgemeinen Spieles sowohl unter allgemeinem kulturhistorischen als auch unter speziell theologischem Aspekt entwickelt worden; wenn nun ein Spiel auf dem Theater als ein Spiel speziell vor Gott als Zuschauer und Kritiker betrachtet wird, so ist die innere Verbindung gerade des im letzten Sinne religiös gefaßten Welttheaters — sei es nun im Sinne einer antiken heidnischen oder der christlichen Religion — mit dem Spielgedanken gegeben und daher soll nun dieser kleine Essay durch Heranziehung einiger bei den genannten drei Autoren gebrachten bedeutungsvollen Zitate, wozu noch eigens gesammelte hinzukommen, den Nachweis führen, daß enge Verbindung mit den geistesgeschichtlichen Ideen der Zeit bestand, in denen die primäre Idee des ein Schauspiel vor Gott spielenden Menschen philosophisch formuliert wurde. Während die Dramatiker ihre Dramen schrieben, haben die Denker den gleichen Gedanken des Welttheaters in ihren Schriften formuliert; es fällt direkt auf, daß erst Calderon den Terminus Welttheater dramatisch geprägt zu haben scheint. Hinweise auf ein weltweites Spiel freilich finden sich nach der übersichtlichen Darstellung von König in manchen antiken Dramen und mittelalterlichen Mysterienspielen, aber der der eingangs formulierten Begriffsbestimmung wird doch nie ganz erreicht.

Ganz wesentlich ist auch der früh schon in der Geistesgeschichte sich findende Vergleich des Menschen mit einem Schauspieler, der seine Rolle gut zu spielen hat. Dieser Umstand wie die Tatsache des in den frühesten Zeiten nachweisbaren Gebrauches von Masken aus den mannigfachsten Gründen lassen wohl erkennen, daß die Vorstufen theatralischer Darstellungen vor der Konzipierung dieses Vergleiches Mensch—Schauspieler zeitlich angesetzt werden müssen. In diesem Zusammenhang sei auch daran erinnert, daß lat. persona, die Urform germanischer und romanischer Bezeichnungen für „Person", von der Grundbedeutung Schauspielermaske über „Rolle, Träger der Rolle" erst zur Bedeutung „Person" gelangt ist[9]).

Im folgenden sollen nun aus der philosophischen Literatur verschiedener Völker und Kulturen einige besonders markante Zitate vorgelegt werden, die die oben erwähnten Gedanken historisch gereiht beleuchten können.

Beginnen wir mit dem indischen philosophischen Lehrgedicht Bhagavadgîtâ, das als sechstes Buch des großen Nationalepos Mahâbhârata als wichtige Lehrschrift indischer Gedankenwelt und Religion gilt: ausdrücklich wird dort gelehrt:

---

[8]) Elisabeth Langgässer, 1899—1950, Das unauslöschliche Siegel, Hamburg 1946, S. 478.

[9]) Dr. Hans Rheinfelder, Das Wort „Persona", Beiheft zur Zeitschrift für romanische Philologie, 77, Halle 1928.

Im Herzen aller Wesen drin wohnet der Herr, o Arjuna!
Er bewegt wie im Puppenspiel die Wesen alle wunderbar[10]).

Aus dem griechischen Denken ist zunächst vor allem auf den um 500 in Ephesus lebenden Philosophen Heraklit zu weisen, der den Gedanken der ewigen Bewegung, der Dynamik in das abendländische Denken eingeführt hat. Aber unter seinen zahlreichen oft schwer deutbaren Fragmenten[11]) gibt es einige, die ganz klar die Vorstellung eines Welttheaters aussprechen, ebenso wie den Gedanken des Spieles eines metaphysisch gedachten Kindes: Fragm. 53: „Krieg ist aller Dinge Vater, aller Dinge König. Die einen macht er zu Göttern, die anderen zu Menschen, die einen zu Sklaven, die anderen zu Freien". Fragm. 52: „Die Zeit ist ein Knabe (Kind), der (das) spielt, hin und her die Brettseine setzt: Knabenregiment (Kindesregiment)!" Freilich, die Menschen, die nicht zum Geheimnis des die ganze Welt beherrschenden Logos vorgedrungen sind, können diese wechselnde Erscheinungswelt mit ihren verschiedenen Personen und Rollen nicht verstehen, mag der Logos bei Heraklit nun als phantastisch, der Welt immanent, oder als transzendente, außerhalb der Welt stehende Gottheit gefaßt werden, als ein Weltgesetz oder die Weltvernunft. Denn wie Fragm. 102 lehrt: „Bei Gott ist alles schön und gut und gerecht; die Menschen aber halten einiges für gerecht, anderes für ungerecht." Die in der Welt verborgene Harmonie ahnen die Menschen nicht, ebenso wie auch die Welttheater Calderons und Hugo von Hofmannsthals das Weltenschauspiel[12]) wieder in die Harmonie Gottes einmünden lassen. Übrigens hat Hofmannsthal ganz bewußt an diese und andere Sprüche Heraklits angeknüpft, wie die obengenannte Studie mehrfach nachzuweisen trachtet.

Besonders bedeutungsvoll sind die Ansichten Platons (427—347), des großen griechischen Denkers über das Spiel und den Menschen als Spielzeug (Drahtpuppe, Marionette). So läßt er im ersten Buch seines Alterswerkes, der Gesetze, den Sprecher erklären: „Jeder von uns Vertretern der lebenden Geschöpfe werde von uns betrachtet als eine Drahtpuppe (Marionette) göttlichen Ursprungs, sei es, daß sie von den Göttern bloß zu ihrem Spielzeug angefertigt worden ist oder in irgendwelcher ernsthaften Absicht, denn das entzieht sich begreiflicherweise unserer Erkenntnis. Das aber wissen wir, daß die genannten Seelenvorgänge in uns gleichsam ein Durcheinander von Drähten oder Schnüren darstellen, die an uns herumziehen und als einander entgegenwirkend uns zu entgegengesetzten

[10]) Zitiert nach: Bhagavadgîtâ, Des Erhabenen Sang, übertragen von Leopold von Schröder, Religiöse Stimmen der Völker, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf-Köln 1952, 18. Gesang, Vers 61, S. 81.

[11]) Zitiert nach Hermann Diels, Die Fragmente der Vorsokratiker, Griechisch und Deutsch, Berlin, Weidmann 1906, Herakleitos, S. 54 ff. Zitate, S. 69 und 76.

[12]) Meine Studie S. 12—16, 18—20: Hofmannsthal und Heraklit; besonders hat der Wiener Philosoph Adolf Stöhr (1855—1921) in seinem Buch: Heraklit, Wien 1920, im vierten Kapitel „Das Weltschauspiel" in geistvoller, vielleicht manchmal zu weit gehender Deutung der einzelnen Fragmente diese Gedanken Heraklits darzustellen versucht. Es ist durchaus möglich, daß Hofmannsthal die Anschauungen Stöhrs während oder nach seinen Studien an der Wiener Universität kennengelernt hat.

Handlungen drängen, worauf denn der Gegensatz von Tugend und Laster beruht[13])" ... Und dann läßt er denselben Sprecher nochmals im siebenten Buche ausführen: „Was ich sagen will, ist dies: das Ernsthafte muß man mit Ernst betreiben, was aber keines Ernstes wert ist, das nicht. In Tat und Wahrheit aber ist es Gott, der aller verheißungsvollen Bemühung wert ist; der Mensch dagegen ist, wie schon früher bemerkt, nur ein Spielzeug in der Hand Gottes, und das eben ist in Wahrheit gerade das Beste an ihm. Jedermann also, Mann wie Frau, muß diesem Ziele nachstreben und die schönsten Spiele zum eigentlichen Inhalt seines Lebens machen, ganz im Gegensatz zu der jetzt herrschenden Denkweise ... Und eben dies, Spiel und Bildung, sind, wie wir behaupten, für uns Menschen das Ernsthafteste. Es muß also ein jeder sein Leben im Frieden hinbringen, so lange und so gut wie möglich. Was ist also das Richtige? Gewisse Spiele muß man zum eigentlichen Inhalt seines Lebens machen, nämlich Opfer, Gesänge und Tänze, so daß man sich in die Lage bringt, die Götter sich geneigt zu machen, die Feinde aber abzuwehren und im Kampfe zu besiegen ... unsere Zöglinge, die in der Tat dem überwiegenden Teile ihrer Seele nach bloße Drahtpuppen sind und an dem wahren Wesen der Dinge nur ganz geringen Anteil haben[14])." Nach diesem deutlichen Hinweis auf einen Kerngedanken der platonischen Ideenlehre erklärt der gleiche Sprecher in einer Ansprache an die Tragödiendichter[15]): „Ihr hochgeschätzten Fremdlinge, wir sind selbst Dichter einer Tragödie, und zwar womöglich der schönsten und besten. Unser ganzes Staatswesen ist seinem Aufbau nach nichts anderes als eine Nachahmung des schönsten und besten Lebens und gerade das ist unserer Meinung nach tatsächlich die einzig wahre Tragödie. Ihr also seid Dichter, wir aber nicht minder, und zwar für das nämliche Gebiet, also Nebenbuhler und Mitbewerber um den Preis des schönsten Dramas, und eine solche Leistung kann, wenn unsere Hoffnung uns nicht trügt, nur einer den Forderungen der Wahrheit entsprechenden Gesetzgebung gelingen[16])."

Sehr schön hat den Gedanken des Menschen als Schauspieler in einem Drama der stoische Philosoph Epiktet (etwa 50—138 nach Chr.) gefaßt: In seinem Encheiridion (Handbuch), einer Zusammenfassung verschiedener praktischer Morallehren erklärt er: XVII: „Denke daran, daß du Schauspieler in einem Drama bist, wie es der Dichter schaffen wollte, einem kurzen, wenn ihm ein kurzes, einem langen, wenn ihm ein langes beliebte. Hat er dir die Rolle eines Armen geben wollen, so sieh zu, daß du sie geschickt spielst; so auch, wenn du die Rolle eines Lahmen, eines Regenten, eines Privatmanns hast. Denn das ist

---

[13]) Zitiert nach: Platons Gesetze, übersetzt und erläutert von Otto Apelt, der Philosophischen Bibliothek, Bände 159 und 160, F. Meiner, Leipzig 1916. Erstes Buch, Kap. 13, S. 30 f.

[14]) Ebenda, VII. Buch, Kap. 10, S. 286.

[15]) Ebenda, VII. Buch, Kap. 19, S. 306.

[16]) Es fällt auf, daß Aristoteles als Verfasser der Schrift über die Dichtkunst zwar ausführlich über das Drama, nicht aber über ein Welttheater spricht.

deine Sache, die aufgegebene Rolle gut zu spielen; dagegen sie für dich auszuwählen, ist Sache eines anderen[17])."

An einer anderen Stelle betont er den (allerdings auch sonst in der Dichtung nicht seltenen) Gedanken, daß alle Sachen und Güter nur geliehen sind und vom Menschen wieder zurückgegeben werden müssen; in den Welttheatern von Calderon und Hofmannsthal werden die Insignien den Spielern zu Beginn des Spieles geliehen und dann wieder abgefordert. Epiktet lehrt: XI: „Sage nie von einer Sache: ich habe sie verloren, sondern: ich habe sie zurückgegeben. Ist dir dein Söhnchen gestorben, so ist es zurückgegeben. Ist dir dein Weib gestorben, so ist es zurückgegeben. ‚Mir ist mein Landgut genommen', sagst du. Also ist auch das zurückgegeben. ‚Aber der ist doch ein böser Mensch, der es mir genommen hat.' Was liegt dir daran, durch wen es der, welcher dir's gegeben hat, wieder abgefordert hat? Solange er es dir aber vergönnt, trage Sorge dafür, wie man für eine Sache Sorge trägt, die einem andern angehört, z. B. wie Reisende für ihre Herberge . . .[18])"

Bald darauf lehrt Mark Aurel, der Philosoph auf dem römischen Kaiserthron (121—180) in seinen Selbstbetrachtungen ausdrücklich X. Buch, 27: Denke stets daran, daß alles, wie es jetzt ist, auch einst war und dann schließe, daß es künftig ebenso sein werde. Stelle dir also gleichartige Schauspiele und Auftritte vor, die du aus Erfahrung oder aus der Geschichte kennst, z. B. den ganzen Hof Hadrians, den ganzen Hof Antonins, den ganzen Hof Philipps, Alexanders und den Hof des Krösus. Überall dasselbe Schauspiel, nur von anderen Personen gegeben[19])."

Wieder vergleicht der Philosoph das Bühnendrama mit dem der „größeren Bühne": XI, 6: „Zuerst entstanden die Tragödien, die uns erinnern, daß alles, was geschieht, gerade so geschehen müsse. Und dann wollen wir doch, was uns auf der Bühne ergötzt, uns nicht zum Anstoß gereichen lassen, wenn's auf der größeren Bühne uns entgegentritt. Auf die Tragödie folgt die alte Komödie. Ihr Freimut war erzieherisch. Wir wurden durch ihr offenherziges Wesen gemahnt, Prunk und Stolz abzutun. Daher entlehnte sogar ein Diogenes nicht selten aus ihr. Dann kam die Komödie der mittleren Zeit und dann die neueste. Sie artete bald in ein künstliches Wesen der Nachahmung aus. Und wenn wir auch nicht verkennen, daß sie so manches Treffliche enthält, so frage ich doch: welchen Zweck denn eigentlich die ganze dramatische Poesie verfolge[20])." Die letzte Betrachtung des Werkes bringt wieder in großer Schau die Verbindung Welt und Theater: XII, 36: „So hast du denn dein Bürgerrecht gehabt, o Mensch, in diesem großen Reiche. Wie lange es gedauert, darauf kommt's nicht an. Was

---

[17]) Zitiert nach: Epiktet, was von ihm erhalten ist nach den Aufzeichnungen Arrians, Neubearbeitung der Übersetzung von J. G. Schultheß von R. Mücke, Heidelberg Winter, 1924, S. 363 f.

[18]) Ebenda, S. 361 f.

[19]) Zitiert wird nach: Marc Aurel, Selbstbetrachtungen, nach der Übersetzung von F. C. Schneider, herausgegeben und eingeleitet von Alexander von Gleichen-Rußwurm, Berlin, Deutsche Bibliothek o. J., S. 199.

[20]) Ebenda, S. 209 f.

den Gesetzen gemäß ist, ist auch jedem billig. Was also wäre Schlimmes daran, wenn du entlassen wirst? entlassen ja nicht von einem Despoten oder ungerechten Richter, sondern von der Natur, derselben, die dich eingeführt. So darf ja wohl der Schauspielleiter, der einen Schauspieler angestellt, ihn wieder kündigen. Aber, sagst du, von den fünf Akten sind ja erst drei abgespielt! Sehr gut. Doch sind im Leben auch drei Akte das ganze Stück. Der ehemals die Stoffe zusammenfügte und der jetzt sie wieder löst, der hat das Ende zu bestimmen. Du bist unschuldig an beidem. So gehe denn versöhnt! Der dich abspannt, ist's auch[21])."

Als Abschluß der heidnischen griechischen Denkern entnommenen Zeugnisse folgen einige Gedanken des bedeutenden Neuplatonikers Plotinos (205—270). Im Abschnitt Von der Vorsehung lehrt er: „In Wirklichkeit aber schafft das Leben des Alls in seiner Fülle alle Dinge; indem es lebt, schafft es bunte Mannigfaltigkeit, es hält nicht inne, sondern erschafft unablässig schöne, wohlgestalte lebendige Spielzeuge . . .[22])" Über den Weltplan kündet er: „Indem nun also der Weltplan herkommt aus dem Einen Geist und dem Einen Leben, welche beide in der Fülle stehen, ist er weder Ein Leben noch irgend wie Ein Geist, steht auch nicht allemal in der Fülle, gibt sich aber auch denen, denen er sich gibt, nicht immer als ganzer und gesamter. Sondern indem er die Teilstücke einander entgegenstellte und bedürftig machte, hat er Ursprung und Bestand von Kampf und Schlacht bewirkt. So ist er auf diesem Wege Einheit und Ganzheit, wenn er nicht ein Eines ist; denn obwohl er sich selber in seinen Teilstücken feindlich gegenübersteht, ist er ebenso mit sich eins und freund wie der Plan eines Dramas einheitlich ist, obgleich er viele Kämpfe enthält. Freilich, das Drama hält die kämpfenden Elemente doch in einer gefügten Einheit zusammen, indem er den Gesamtverlauf der Kämpfe sich schließlich harmonisch abspielen läßt; während in der Welt aus dem Einen Plane der Kampf der geschiedenen Elemente hervorgeht . . .[23])" Aber Plotinos führt den Vergleich noch genauer aus: „Sondern wenn die Welt zum einen Teil aus guten Menschen besteht und zum andern Teil aus bösen, und zwar zum größeren, so ist es wie beim Bühnenspiel: einige Dinge gebietet der Dichter den Darstellern, in anderem verwendet er nur ihre schon vorhandenen Eigenschaften; denn der Dichter erschafft ja nicht von sich aus den Hauptdarsteller und den zweiten und dritten, sondern er weist nur jedem die passenden Reden an und gibt ihm dann den Platz, auf den er gehört. Ebenso gibt es für jeden einzelnen Menschen einen passenden Platz, einen für den Guten und einen anderen für den Bösen, und so kommen sie beide, gut wie böse, zufolge ihrer Anlage und zufolge dem Weltplan, je auf den passenden Platz, und nehmen so den Platz ein, den sie selber gewählt haben; und da rezitieren sie dann und agieren, der eine ruchlose Worte und Taten, der andre das Gegenteil; denn die Darsteller waren ja schon vor dem Stück von solcher

---

[21]) Ebenda, S. 239 f.

[22]) Zitiert wird nach Plotins Schriften, übersetzt von Richard Harder, Band 5 der Philosophischen Bibliothek, Band 215 a, F. Meiner, Leipzig 1937, S. 43, III. Buch, 2. Kapitel, 122.

[23]) Ebenda, S. 45 f., §§ 137—139.

Beschaffenheit und bringen ihre Person in das Stück ein. Bei den menschlichen Bühnenstücken steht es nun so, daß der Dichter lediglich die Worte bietet, während die Darsteller jeder von sich aus die schöne oder schlechte Ausführung beisteuern, auch bleibt ihnen ja nach den Versen des Dichters noch die Handlung darzustellen; in jenem wahrhaftesten Dichtwerk dagegen, welches Menschen mit dichterischer Anlage in Teilstücken nachdichten, da ist die Seele die Darstellerin, und was sie darstellen soll, erhält sie vom Dichter (Schöpfer); so wie die irdischen Schauspieler die Rolle, das Kostüm, sei es Prunkrobe oder Lumpenfetzen, so erhält die Seele ihrerseits ihr Geschick (sie erhält nichts von Ungefähr, sondern auch es gehorcht dem Weltplan); und indem sie sich dies Geschick anpaßt, kommt sie in Gleichklang und richtet sich nach dem Bühnenstück, dem Weltplan des Alls; dann läßt sie gleichsam ertönen ihre Handlungen und was sonst die Seele nach ihrer Eigenart vollbringt, gewissermaßen wie eine Arie. Und so wie nun Klang und Geist als solche schön und häßlich sind, und entweder dem Dichtwerk (wenigstens anscheinend) etwas an Schönheit hinzutun, oder nur die Minderwertigkeit der eignen Stimme hinzutun und damit das Stück nicht schlechter machen, als es war, sondern nur der Darsteller hat sich als störend herausgestellt: dann entläßt ihn der Dichter des Stückes, der damit zugleich sich als guter Kunstrichter erweist, und gibt ihn der verdienten Blamage preis; einen andern Schauspieler bringt er in die ehrenvollere Rolle, und wenn vorhanden, in schönere Stücke, jenen ersten aber in schlechtere, wenn er denn solche hat: auf eben diese Art und Weise tritt die Seele in dieses Welt-Dichtwerk ein, sie fügt sich mit ihrer Rolle der Darstellung des Stückes ein; dabei bringt sie die gute oder schlechte Ausführung von sich aus hinein, sie ist beim Auftritt richtig aufgestellt worden und hat alles andre zugewiesen bekommen, außer ihr eignes Sein und ihre Leistungen: und dem entsprechend erhält sie nun Strafe oder Ehrung. Doch haben diese Seelenschauspieler ein Mehr, denn sie stellen ihr Stück auf größerem Raum dar als der Bühne Ausmaß ist, ihr Dichter macht sie zu Herren über das All, sie haben die größere Möglichkeit zu den verschiedenartigsten Plätzen sich zu begeben, wobei sie Ehrung und Unehre festsetzen und selber mit dazu beitragen, denn jeder einzelne Platz fügt sich dem Charakter des betreffenden, und dieser fügt sich dem Einklang des Weltplanes, indem er gemäß dem Rechte sich einpaßt in das Teilstück, das ihn aufnehmen soll . . .[24])" Plotinos schließt diese noch weiter ausgeführte Darstellung, die in vielen Punkten die Idee des Welttheaters voll enthält, mit den Fragen: „Warum sollen nicht die Darsteller, wie vorhin im Stück, mit ihrer Tätigkeit Teile sein des Weltplanes, der im All wirkt, und in diesem Plan bereits enthalten sein die schöne Darstellung und deren Gegenteil, und vom Weltplan bereits fertig zum einzelnen Darsteller kommen? Und dies umso eher als dieses Weltschauspiel so viel vollkommener als die irdischen Bühnenstücke ist und von ihm alles ausgeht[25])."

[24]) Ebenda, S. 47—49, §§ 147—158.
[25]) Ebenda, S. 51, § 172.

Die ausführlich wiedergegebenen Zitate aus Plotinos zeigen deutlich, wie weit hier bereits der Gedanke eines Weltenschauspiels mit allen seinen Voraussetzungen gediehen ist, freilich eingeordnet in seine neuplatonische Philosophie. Verschiedene früher vereinzelt sich findende Elemente, z. B. die Insignien, die Aufgabe der Schauspieler, die Unterscheidung zwischen dem vom Dichter einheitlich komponierten Drama und dem schwerer als Einheit zu fassenden Weltenschauspiel werden unter höheren Einheitsbegriffen zusammengefaßt, so daß das Welttheater in der eingangs gegebenen Begriffsbestimmung also auch schon in der heidnischen Antike erfaßt erscheint.

Betrachtet sei nun kurz die römische Literatur, die ja bedeutend weniger original in philosophischer Hinsicht als das griechische Schrifttum ist. Aus den philosophischen Schriften des berühmten Redners Cicero (106—43) sei auf zwei bemerkenswerte Stellen verwiesen: in seinen De Finibus vergleicht er die Tätigkeit des Schauspielers und des Tänzers mit dem menschlichen Leben: „Wie aber dem Schauspieler die Handlung, dem Tänzer nicht jede beliebige Bewegung, sondern eine bestimmte gegeben ist, so muß auch das Leben nach einer gewissen bestimmten Weise geführt werden, nicht auf eine beliebige; diese Weise nennen wir passend und gemäß[26])." In seinen Tusculanen berichtet er, „Pythagoras habe geantwortet, das menschliche Leben scheine ihm einem Jahrmarkt ähnlich, der mit größtem Aufwand abgehalten werde[27])".

Der Dichter Ovid (43—17 nach Chr.) klagt aus seiner Verbannung: „Es spielt die göttliche Macht in den menschlichen Dingen[28])."

Der Tragiker und stoische Philosoph Seneca (4 vor Chr. bis 65 nach Chr.) erklärt in seinen Briefen kurz und bündig: „Es kommt darauf an, wie bei einem Schauspiel, nicht wie lange, sondern wie gut es gespielt worden ist[29]); an einer anderen Stelle sagt er: „Ich muß öfter dieses Beispiel verwenden, und durch keines wird wirksamer dieses Schauspiel des menschlichen Lebens ausgedrückt, das uns die Rolle, die wir schlecht spielen könnten, zuweist[30])."

Noch manche andere Beispiele aus der antiken heidnischen Literatur könnten erwähnt werden, die immer wieder Parallelen zwischen dem Spiel auf der Bühne und dem Leben ziehen.

Nach diesen also leicht vermehrbaren Zeugnissen aus der heidnischen Antike sei kurz der Blick dem alt- und neutestamentlichen Schrifttum und den Kirchenvätern zugewandt; zahlreiche Belege für den Gedanken des Spiels überhaupt geben Kralik und Rahner, auf die hier ausdrücklich verwiesen sei. Wie

---

[26]) Cicero, De Finibus, III, 7, 24: Ut enim histrioni actio saltatori motus non quivis sed certus quidam est datus, sic vita agenda est certo genere quodam, non quolibet; quod genus conveniens consentaneumque dicimus.

[27]) Tusculanae Disputationes, V, 3, 9: Pythagoram respondisse similem sibi videri vitam hominis et mercatum eum, qui haberetur maxumo ludorum apparatu totius Graeciae celebritate.

[28]) Ovidius, Epistulae ex Ponto, IV, 3, 49: Ludit in humanis divina potentia rebus.

[29]) Seneca, Epistulae, 77, 20: Quomodo fabula, sic vita non quam diu, sed quam bene acta sit, refert.

[30]) Ebenda, 80, 7: Saepius hoc exemplo mihi utendum est, nec enim ullo efficacius exprimitur hic humanae vitae mimus, qui nobis, partes, quas male agamus, adsignat.

Heraklit vom spielenden Knaben oder Kinde spricht, so hat schon weit früher das Buch der Sprüche verkündet:

Als Er den Himmel herstellte, war ich da.
Als Er die Grundfesten der Erde stark machte,
da war ich bei ihm als sein Pflegling,
da war ich sein Entzücken Tag für Tag,
spielte vor ihm zu aller Zeit,
spielte auf seinem Erdkreis.
Und Freude über mich war bei den Menschenkindern[31]).

Rahner bemerkt: „Hier wird in einer dichterischen Dramatisierung der Weltschöpfung die Weisheit Gottes geschaut als eine Hypostase, die ‚bei Gott' ist, und auf die der Weltschöpfer sein entzücktes Auge richtet, indem er die sichtbaren Dinge hervorbringt[32])." Immer wieder erscheinen diese Gedanken vom spielenden Gotteskinde in der christlichen griechischen und lateinischen Patristik. Rahner zitiert aus den Gedichten des im 4. Jahrhundert lebenden Gregor von Nazianz: „Denn der erhabene Logos — er spielt. Mit buntesten Bildern schmückt er, wie's ihm gefällt, auf jegliche Weise den Kosmos[33])" und der spätere Maximus Confessor (580—662) „nimmt diesen Vers zum Anlaß, eine ganze Mystik des göttlichen Spiels auszubreiten[34])". „Denn dieses diesseitige Leben", so deutet Maximus den Vers des Meisters aus, „ist im Vergleich mit dem kommenden, dem göttlichen und wahren und archetypischen Leben nur eben wie ein Kinderspiel. Hier geht das platonische Wort vom Menschen als dem *παίγνιον* (Spielzeug, Marionette) des spielenden Gottes ein in die Geborgenheit einer christlichen und mystischen Weltauffassung[35])." Damit findet Rahner die Analogie und Erklärung: „Weil Gott ein Deus vere ludens ist, muß der Mensch ein homo ludens sein." So, wie es uns H. U. von Balthasar in seiner tiefsinnigen Deutung der kosmischen Theologie des Maximus sagt: „Von der Höhe dieser Vision aus zerschmelzen die Dissonanzen dieser Welt auch für Maximus in eine letzte Harmonie[36])." Erinnern wir wieder an Heraklits Worte Fragm. 102 (s. oben S. 259)!

Es würde zu weit führen, nun die vielen mittelalterlichen Mysterienspiele, Moralitäten und andere Schauspiele zu behandeln, die diesen Gedanken des Welttheaters in irgendeiner angenäherten Form (annähernd der Definition von Walter König) darstellen, wozu noch die philosophischen und theologischen, die Kralik und Rahner gesammelt haben, hier erwähnt werden müßten. Auch die mittelalterlichen Totentänze müßten hier erwähnt werden und dann liegt hier der enge Zusammenhang zwischen Welttheater und Jedermann-Stoff, wie er

---

[31]) Buch der Sprüche, Proverbia, 8, 27—31, nach der bei Rahner, S. 21 f., zitierten Übertragung.
[32]) Ebenda, S. 22.
[33]) Rahner, S. 25.
[34]) Rahner, S. 25.
[35]) Ebenda, S. 26.
[36]) Kosmische Liturgie, Maximus der Bekenner, Höhe und Krise des griechischen Weltbildes, Freiburg, Herder 1941, S. 7 f., zitiert bei Rahner, S. 26.

sich aus dem 1490 entstandenen englischen Everyman entwickelt hat und wie ihm ebenfalls Hugo von Hofmannsthal den prägnanten Ausdruck für unsere Zeit verlieh. Ich wiederhole meine Bemerkung aus der oben genannten Studie: „Wenn aber nur ein Mensch als Träger der Handlung erscheint, so ist der Jedermann=Stoff gegeben; es ist klar, daß dann besonders der kritische Zeitpunkt des Sterbens als dramatischer Höhepunkt dargestellt wird[37])." Freilich, ist so der Jedermann=Stoff geistesgeschichtlich und historisch verwandt, in einem wesentlichen Punkt ist er verschieden, da im Jedermann=Stoff eben das Leben eines Menschen als Typus gesehen wird, im Welttheater aber die Menschheit in ihren Typen das Spiel vor Gott aufführt, sodaß der soziologische Gesichtspunkt, die Aufgliederung der Menschheit viel stärker hervortritt.

So kann auch hier nicht von in den Abhandlungen Kraliks und Königs genannten neuzeitlichen Dichtern, wie Shakespeare, Goethe, Faust und anderen die Rede sein, nicht von dem beachtenswerten Drama des ungarischen Dramatikers Emmerich Madách (1823—1864) „Die Tragödie des Menschen" 1861, einem Werke, in dem der Dichter Adam als Stammvater der Menschheit in Traumgesichte den ewigen Kampf der Menschheit, der immer wieder negativ endet, erleben läßt.

Es erscheint mir aber notwendig, einige Worte dem 1955 verstorbenen großen französischen Dramatiker Paul Claudel zu widmen (1868—1955). Claudel ist aber nicht nur der Dichter eines neuen „Welttheaters", des „Seidenen Schuhs", eines Werkes, für das er angibt: „Der Schauplatz dieser Handlung ist die Welt, und genauer das Spanien des ausgehenden sechzehnten Jahrhunderts, unter Umständen auch des beginnenden siebzehnten[38])." Begreiflicherweise hat dieses Werk, das von manchen Kritikern auch mit Dantes Divina Commedia und mit Goethes Faust verglichen wird, heute schon manche Erläuterungsschriften und Kommentare gefunden. Claudel ist vielmehr auch in seinen früheren Prosaschriften für ein Welttheater zu nennen: in seinen Träumen in Erkenntnis des Ostens 1900 schildert er sich selbst als Betrachter: „Und ich sehe mich wieder droben in der höchsten Gabel des alten Baumes im Winde, ein Kind gewiegt zwischen Äpfeln. Von dort betrachte ich wie ein Gott auf seinem Blütenkelch, ein Zuschauer im Welttheater, in tiefer Versunkenheit Relief und Gestaltung der Erde, den Wechsel von Hängen und Auen . . .[39])" Und in seiner späteren 1907 erschienenen Schrift „Ars poetica Mundi" erklärt Claudel gemäß seiner universalistischen, alle Bereiche der religiös gesehenen Schöpfung umfassenden Weltanschauung: „So erkennt sich der Mensch zunächst in der Tätigkeit, die er auf seine Quelle ausübt, in der Art und Weise, in der er sich verhält, um zu leben. Jeder Mensch ist geschaffen, um der Zeuge und Mitspieler eines bestimmten

---

[37]) Die in Anm. 3 genannte Studie, S. 12.

[38]) Paul Claudel, Der seidene Schuh. Die deutsche Übertragung und das Nachwort besorgte Hans Urs von Balthasar, Otto Müller, Salzburg 1948, 3. Auflage, Erster Tag, S. 11.

[39]) Paul Claudel, Ausgewählte Prosa. Herausgegeben und eingeleitet von André Blanchet, ins Deutsche übertragen von Edwin Maria Landau, Benziger Verlag, Einsiedeln=Zürich=Köln 1949, S. 29.

Schauspieles zu sein und dessen Sinn in sich zu bestimmen[40])." Es ist kein Wunder, daß Claudel sich auch mehrfach mit den Beziehungen von Theater und Religion, Religion und Dichtung in diesem Sinne befaßt hat.

Schließlich, nach einem Hinweis auf den im I. Band hier erschienenen Essay von J. L. Barrault: Claudel und das totale Theater, verweise ich noch abschließend auf das Nachkriegsdrama von Thornton Wilder, (geb. 1897), The Skin of our Teeth (1942). Wir sind noch einmal davongekommen, in dem Antrobus, und seine Familie als Repräsentant der Menschheit in einigen historischen Szenen immer wieder erscheint und trotz aller Katastrophen gläubig in die Zukunft blickt. Allerdings fehlt hier doch der für das Welttheater wesentliche metaphysische Bezug auf Gott als Leiter und Kritiker des Welttheaters.

Diese kleine Untersuchung, die einige Beiträge zur Geschichte des Begriffes „Welttheater" bringen sollte, nähert sich dem Abschluß. Sie ergibt durch geistesgeschichtlich notwendige synthetische Vergleiche ganz klar, daß der Gedanke: der Vergleich der Welt im Sinne des Lebens und Treibens der Menschen mit einem Schauspiel, des Menschen mit einem Schauspieler uralt ist und daß neben der dramatischen Schöpfung auch im philosophischen und religiösen Denken dieselbe Linie zu verfolgen ist. Wenn nun Calderon als Schöpfer der ersten ausdrücklich so betitelten Dichtung erscheint, so hat die Idee eine lange geistesgeschichtliche Entwicklung gehabt; daß er es, gerade im Zeitpunkt der Höhe des spanischen Welttheaters — um diesen Terminus, den Buchtitel von Josef Gregor zu verwenden[41]) — tat, ist durchaus aus seinem Schaffen — er schrieb ja etwa 70 geistliche Fronleichnamsspiele, mögen diese auch teilweise besondere Vorbilder und Parallelen unter den weltlichen Dramen des Dichters haben — und seinem späteren geistlichen Beruf zu verstehen. Calderons Spiel ist durchaus als Barockdrama zu verstehen und so theater- und geistesgeschichtlich einzuordnen; aus der reichen Literatur sei kurz die Charakteristik von Richard Alewyn, Der Geist des Barocktheaters, hervorgehoben: „Ein jedes Zeitalter schafft sich ein Gleichnis, durch das es im Bilde seine Antwort gibt auf die Frage nach dem Sinne des Lebens, und in dem es den Schlüssel ausliefert zu seinem Geheimnis. Die Antwort des Barocks lautet: Die Welt ist ein Theater[42])." Abschließend erklärt Alewyn: „Von Gott, dem absoluten Spieler, zu Gott, dem absoluten Zuschauer, führt die Achse durch eine Stufenfolge von Wirklichkeiten. In ihrer Mitte aber steht der Mensch, auch seinerseits Zuschauer zugleich und Schauspieler in dem Großen Welttheater des Barocks[43])."

Wenn Calderons Welttheater sich an ein weltanschaulich einheitliches Publikum wenden konnte, so hat Hofmannsthal zwar bereits, wie meine Studie nach-

[40]) Paul Claudel, Ars Poetica Mundi, Übertragung von Robert Grosche, Jakob Hegner, Hellerau 1929, S. 155.
[41]) Josef Gregor, Das spanische Welttheater, H. Reichner, Wien-Leipzig-Zürich 1937.
[42]) In: Weltliteratur, Festgabe für Fritz Strich, Bern, Francke 1952, S. 15—38, S. 15.
[43]) Ebenda, S. 38.

zuweisen trachtete, die im Jahre 1897 erfolgten Aufführungen[44]) entweder gesehen oder durch die Kritik kennengelernt, dann bereits im November 1897 und Feber 1898 sein „Kleines Welttheater" erscheinen lassen[45]); aber erst in der schweren Zeit nach dem ersten Weltkriege entstand sein Salzburger Großes Welttheater, indem er noch den Salzburger Festspielgedanken mit dem alten Stoffe verband. Er hat den streng theologischen Inhalt durch aktuelle Bezüge aufgelockert und dadurch die Form geboten, die eben die weltanschaulich divergierenden Menschen einer harten Nachkriegszeit allein ansprechen konnte und damit ein Spiel geschaffen, das wie sein Jedermann aus einer zeitlichen Bedingtheit bereits zu einer zeitlosen Gültigkeit gelangt ist oder, wie Grete Schaeder erklärt: „Im ‚Großen Welttheater' hat sich Hofmannsthal die Aufgabe gestellt, die soziale Problematik der Nachkriegsjahre in der Zeitlosigkeit eines Calderonschen Weltspiels zur Sprache zu bringen. Sie ist nicht von der willkürlich gewählten Ebene eines einmalig historischen Augenblicks aus zu betrachten, sondern innerhalb des großen Spiels der Welt, das heute wie immer abläuft[46])."

Damit aber ergibt sich wieder die große Bedeutung auch eines Spieles, das als Welttheater bezeichnet werden kann: die Grundkonzeption ist, wie diese Untersuchung nachweisen will, antik, von Philosophen erdacht und ausgebildet, aber engst mit dem Urgedanken des spielenden Menschen und spielenden Gottes zu verbinden; die dramatische Form aber konnte erst im Zeitalter des Barocks gefunden werden, wenn auch die erwähnten mittelalterlichen Spiele schon langsam zu dieser Form hinführten. Die Welt wird in ihrer Einheit gesehen wie das Theater mit seinen Schauspielen und Schauspielern. Einige Repräsentanten erscheinen und spielen ihre Rollen auf der kleinen und der Weltbühne. Gesehen wird dieses Schauspiel von einer höheren metaphysischen Warte, einem göttlichen Wesen, einem Kinde oder Gott dem Herrn selbst, das Leben des Menschen erscheint wie ein Spiel, aber voll Verantwortung. Geistesgeschichtliche Denkarbeit geht parallel der dramatischen Gestaltung und diese Arbeit und Erkenntnis der Denker möge auch die Theaterwissenschaft bei der Erforschung ihrer Aufgaben nicht übersehen.

---

[44]) Aufführungen am 12. und 13. Juni 1897 im Arkadenhof des Wiener Rathauses durch die Österreichische Leogesellschaft unter Leitung von Richard von Kralik, am 30. Oktober im Großen Musikvereinssaal; siehe S. 29 meiner Studie.

[45]) Der erste Teil erschien November 1897 in der Kunstzeitschrift „Pan", III. Jahrg., S. 156 ff., der zweite in M. Hardens „Zukunft" am 12. Februar 1898; vgl. meine Studie, S. 5 f.

[46]) Grete Schaeder, Hugo von Hofmannsthals Weg zur Tragödie, die drei Stufen der Turm-Dichtung in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 23. Jahrgang 1949, S. 306—350, Zitat S. 332.

DIE GEBURT DES DRAMAS AUS DEM GEIST DES THEATERS

Zur Umwertung des Molière-Bildes

Von Philippe van Tieghem (Paris)

Die Schriften über Molière sind sehr zahlreich. Seit bald 300 Jahren hat eine große Anzahl von Forschern und Kritikern versucht, Neues über den großen Lustspieldichter und über sein Werk auszusagen. Einerseits kann man immer noch hoffen, daß ein neues Dokument einiges über die Persönlichkeit und die Laufbahn Molières, besonders über den verhältnismäßig unbekannten Zeitraum der dreizehn in der Provinz verbrachten Jahre, aufhellen wird; andererseits freilich scheint es, daß das Studium eines schon so oft von berühmten Kritikern und großen Historikern kommentierten Werkes nichts neues Einschlägiges mehr zeitigen kann.

Die Studien über Molière haben bisher im wesentlichen auf zwei Punkte gezielt: einerseits hat man Dokumente gesucht, die geeignet sind, die Laufbahn des Dichters, das Leben dieses Mannes zu erhellen; und in diesem Punkte war die Ernte reich. Übrigens ist es möglich, daß systematische Forschungen, die vor kurzem in den Archiven der Notare unternommen wurden, über diesen Punkt neue Aufklärungen bringen. Andererseits haben es sich die Kritiker zur Aufgabe gemacht, den Sinn des Werkes, seine Bedeutung, seinen psychologischen, ethischen und philosophischen Wert zu enthüllen, bisweilen mit einer befremdenden Unkenntnis des historischen Zusammenhanges, manchmal mit gründlichen Kenntnissen über die Zeit und die Verhältnisse. Der Text der Lustspiele wurde auf diese Art von tollkühnen Interpreten in die verschiedensten Richtungen gezerrt. Sehr oft haben sich die beiden Richtungen der Forschung unheilvoll miteinander vermengt: mit dem wenigen, das man über den Menschen wußte, wollte man dem Werk einen Sinn geben: ist vielleicht die Ehe Molières nicht glücklich gewesen? Der Misanthrop wäre das Echo der seelischen Leiden, die der Dichter sicher ausgestanden habe. Oder man erklärt umgekehrt den Menschen durch das Werk: Sollten die Leiden der Alceste, die so wahrhaft menschlich sind, etwas anderes sein als ein Widerhall jener des Dichters? Und man zieht daraus die Folgerung, daß Molière in der innersten Sphäre seines Lebens unglücklich gewesen sein müßte.

Wenn auch die Geduld der Gelehrten bei der Suche nach Dokumenten und vor allem die Scharfsinnigkeit und Einbildungskraft der Kommentatoren noch so groß ist, wird man doch zugeben können, daß sie das Wesentliche oft ver-

fehlen und daß sie sogar die Wirklichkeit verraten. Es war an der Zeit, daß man zum wirklichen Molière zurückkehrte, ihn von dem Wortschwall der Interpreten befreite und sein Werk auf sein eigentliches Gebiet zurückführte, auf das des Theaters.

Das von den Gelehrten erbrachte Beweismaterial läßt die dramatische Laufbahn Molières besser begreifen, aber es ist auffallend, daß die Erklärer seines Werkes fast völlig dessen theatralischen Charakter außer Acht lassen; sie studieren die Psychologie der Personen an sich, als ob es sich um einen Roman handelte, oder versuchen die Ideen Molières über Menschen und Welt herauszulösen, als ob sie einen dialogisierten Moraltraktat vor sich hätten. Es ist das ganz große Verdienst von René Bray, daß er nach mehr als zwanzigjährigen Molière-Studien, gestützt auf gewisse scharfsinnige Einsichten des großen Schauspielers Louis Jouvet, in Molière den Mann des Theaters wieder ins Licht gestellt hat, der er vor allem anderen war; und daß er ferner sein Werk wieder in seine natürliche Umwelt zurückgestellt hat, in die des lebendigen Theaters und daß er die wirkliche Absicht des Schöpfers wiederentdeckt hat, die vor allem anderen dahin ging, seinem Publikum zu gefallen, über seine Konkurrenten zu triumphieren und die Menschen zum Lachen zu bringen. Außer der Herausgabe der „Œuvres complètes" in acht Bänden in der „Collection des Universités de France, Belles Lettres", die vor allem durch die Genauigkeit des Textes und die treffenden Anmerkungen wertvoll ist, hat René Bray kurz vor seinem Tode 1954 sein Werk „Molière, homme de théâtre" veröffentlicht, dessen Titel allein schon seine Absicht kennzeichnet. Im gleichen Jahr erschien der erste Band seiner Neuauflage der „Œuvres complètes" von Molière in der Sammlung des „Club du Meilleur Livre", die zu dem Vorhandenen ein beachtliches Beweismaterial hinzufügt und, mit noch genaueren Anmerkungen versehen, eine erschöpfende Studie über die Voraussetzungen jedes Werkes ist. Der zweite Band war vollständig redigiert und fertig für den Druck, als der Tod René Bray plötzlich dahinraffte. Der dritte Band ist Jacques Scherer zu verdanken, der nach den von René Bray hinterlassenen Aufzeichnungen im gleichen Geiste weiterarbeitete. In seinen Werken hat Jacques Scherer hauptsächlich sich dem Studium der Dramaturgie gewidmet, das heißt, dem Studium der dramatischen Bedingungen, die auf die Entstehung eines dramatischen Werkes einen bestimmenden Einfluß haben.

Wir möchten nun kurz aufzeigen, inwiefern der originelle Beitrag, den René Bray zum Werk Molières liefert, eine Neuheit darstellt, eine tatsächliche Eroberung auf dem schlecht bekannten Gebiet der dramatischen Leistungen des berühmten Lustspieldichters ist. Die beiden zitierten Werke ergänzen sich gegenseitig hinsichtlich der Entdeckerleistung. Das erste stellt nacheinander die verschiedenen Voraussetzungen dar, die die dramatische Schöpfung bestimmt haben; das zweite stellt jedes Werk mitten in diese Voraussetzungen hinein. In beiden Fällen läßt René Bray absichtlich alle ethischen, philosophischen und religiösen Auslegungen des Werkes als verdächtig, gewagt oder offenkundig falsch beiseite. Er entschließt sich zu der Annahme, daß wir nicht wissen, was

Molière in seinem Innersten über das Leben und den Menschen, die Gesellschaft und die Religion, über die Ehe und die Erziehung dachte. Außerdem scheut er sich nicht zu behaupten, daß es ein Unsinn sei, in einem so genialen dramatischen Werk die ethische und philosophische Persönlichkeit eines Dichters fassen zu wollen; eines Autors, der viel zu sehr Theatermann war, als daß er das Theaterstück zum Plaidoyer entstellt hätte, als daß er seine Personen etwas anderes sagen ließ, als sie nach der Wahrscheinlichkeit in jener Situation sagen würden, in die er sie mit der Absicht, die Menschen zum Lachen zu bringen, gestellt hat. Molière ist mit keiner seiner Rollen identisch oder, wenn man will, er ist in allen, aber vorübergehend, nur während er sie als Dichter erschafft oder als Schauspieler darstellt. Nur im Hinblick auf die Möglichkeiten und Notwendigkeiten des Theaters darf sein Werk erklärt werden. Die Ideen, die hier entwickelt werden, sind nicht die von Molière, sondern solche, die sein Publikum interessieren können. Die Rolle, die er seine Gestalten spielen läßt, ergibt sich aus der Fähigkeit seiner Truppe, der Leistungsmöglichkeit jedes ihrer Mitglieder; die Reden, die sie führen, hängen ab von ihren schauspielerischen Qualitäten.

Man kann sich leicht denken, daß diese Theorie lebhaften Widerspruch hervorgerufen hat. Sollte man etwa auf alle Romane, die man rund um das Werk und im Hinblick auf Molière selbst gezimmert hat, verzichten müssen? Sollte man auf die Auslegung eines Gedankens verzichten müssen, der umsomehr Möglichkeiten der Interpretation bot, je widerspruchsvoller er sich herausstellte, und um es genau zu formulieren, je unfaßbarer er war? Sollte man die Freiheit des Genies leugnen müssen und bereit sein, ihn als Gefangenen von tausend Ketten der Notwendigkeiten des Theaters zu sehen?

Verstehen wir uns recht; wir wollen in unserer Kritik nichts behaupten, was der Autor nicht gesagt hat. René Bray stellt gewiß nicht den ungeheuren menschlichen Wert der Lustspiele Molières in Zweifel, die erstaunliche Richtigkeit der Charakterzüge, mit der der große Maler seine Typen umreißt, die Bedeutung der Ideen, die er seine Gestalten entwickeln läßt und den Wert der menschlichen Ethik, die sich aus dem Gesamten des Werkes ergibt. Wenn das Werk nicht diese Bedeutung hätte, wäre keine Veranlassung gegeben, seine Entstehung zu studieren. Nur das Genie rechtfertigt solche Nachforschungen. Das vorausgesetzt, wollte René Bray, ohne die wesentliche Freiheit des schöpferischen Ingeniums zu leugnen, die praktischen Grenzen dieser Freiheit aufzeigen; er wollte an Hand eines berühmten dramatischen Werkes und an dem sehr speziellen Fall eines Dichters, der zugleich Schauspieler, Theaterdirektor, Spaßmacher des Hofes war, ins Gedächtnis rufen und beweisen, daß die dramatische Schöpfung einer großen Anzahl von dringenden Befehlen gehorcht, die den Dichter zwingen, sein Genie zum Teil auf Wegen zu führen, die sich vom rein geistigen Leben sehr stark unterscheiden.

So wird uns zunächst der Chef seiner Truppe vorgestellt, der Molière immer war und blieb. In vierzig sehr inhaltsreichen Seiten wird uns „die unendliche Mannigfaltigkeit der mühevollen Arbeit Molières" auf diesem Gebiet dargestellt.

Die Darlegung dieser ungeheuren Arbeit würde genügen, um uns zu beweisen, daß Molière nur Dichter für und durch seine Truppe war, daß er sein Genie in ihren Dienst stellte, daß sein Werk zuerst von den Möglichkeiten dieser Truppe abhing, von der Notwendigkeit, sie leben und triumphieren zu lassen, und keineswegs von der freien Inspiration des literarischen Schöpfers. Aber noch mehr. Die dramatische Produktion hängt bei Molière von der Notwendigkeit des Schauspiels, insbesondere was seine Dauer betrifft, ab. Jene komische Szene wurde z. B. geschrieben, um die Länge eines Stückes zu vervollständigen, und es in die richtige Proportion zu bringen und nicht deshalb, weil Molière in diesem Augenblick einen besonders komischen Einfall über die Welt hatte. Der dramatische Dichter hängt eng vom Geschmack seines Publikums ab: er muß sicher und unvermittelt gefallen, sonst geht er unter. Die Berücksichtigung des Publikums spielt bei jeder literarischen Schöpfung eine Rolle und Valéry sieht darin ein Moment der „Unreinheit". Und wie sehr trifft das im speziellen für eine dramatische Schöpfung zu! Aber man darf in diesem Fall nicht als Unreinheit bezeichnen, was wesentlich für die Gattung ist. Um also ein noch zahlenmäßig geringes Publikum anzulocken, muß man die konkurrierende Truppe in ihrer Darstellung und ihrem Spielplan angreifen. Die Angriffe, die Molière in der „Critique de l'Ecole des Femmes" gegen die Tragödie schleudert, stammen weniger aus einer tiefgründigen Kunstlehre, als aus der Notwendigkeit, gegen die Brüder Corneille zu kämpfen, die damals verbunden waren mit der rivalisierenden Truppe des Hôtel de Bourgogne. Außer Theaterdirektor und der Verantwortliche für den Erfolg war Molière auch Schauspieler seiner Truppe, der erste unter ihnen, der Star, der das Publikum anziehen und die längsten und schwierigsten Rollen auf sich nehmen mußte. Man kann sich vorstellen, daß die Stücke, die er schrieb, zum großen Teil geschaffen sind, um sein mannigfaltiges Talent als Schauspieler ins rechte Licht zu stellen. Die eine oder andere Tirade erklärt sich eher durch das Bedürfnis, das deklamatorische Talent des Schauspielers auszunützen, als durch jenes, die Gedanken des Dichters auszudrücken. Die meisten Lustspiele Molières sind daher „Erfolgsstücke für den Schauspieler" und das von Anfang an (L'Etourdi). Oder sie sind zumindest voll mit „Szenen für den Schauspieler", mit „Tiraden des Schauspielers". Das ist übrigens eine wesentliche Neuheit des Theaters von Molière inmitten des übrigen Theaters seiner Zeit, wie es seinerseits J. Scherer in seiner „Dramaturgie classique" aufgezeigt hat.

Gedrängt durch die Zeit und tausend Notwendigkeiten, mußte Molière schnell schreiben. Daher verfaßte er kaum eine Komödie, die als ganz neues Werk entworfen wurde. Er verwendete frühere Entwürfe, entlehnte Situationen und Entwicklungen von zeitgenössischen Autoren und fügte, im ganzen gesehen, aus Teilen und Bruchstücken ein neues Werk, dem sein Genie eine gewisse Einheit verlieh. Sogar Dokumente und Texte, die ihm wohlwollende Mitarbeiter lieferten, arbeitete er in sein Werk ein und schrieb sie um. Die „Facheux" sind auf diese Art gearbeitet. Er bemühte sich, aktuell zu sein auf ärztlichem, literarischem, künstlerischem und religiösem Gebiet. Tartuffe beweist daher weniger

die Irreligiosität des Dichters, als den Wunsch des Königs und eines Teiles des Publikums, das Joch der katholischen Clique abzuschütteln.

Die Psychologie der Rollen erklärt sich zum Teil durch die Überlieferung der Typen der italienischen Komödie. Man hat seit langem die Starrheit der Charaktere Molières festgestellt. Diese Festlegung ist nicht so sehr ein Begriff des Unabänderlichen im Menschen als vielmehr eine Transponierung szenischer Gepflogenheiten in das Psychische. Der Gebrauch der obligaten Masken zwang ihn, die Typen als sich selbst treu bleibend, als „konsequent" darzustellen. Diese Psychologie erklärt sich auch durch den Charakter der Schauspieler, für die die Rollen geschaffen sind. Man könnte nicht Eliante, Marianne, Agnès trennen von der „Süße, Heiterkeit und Anmut" der Mademoiselle De Brie usw. . . .

Eine der wichtigsten Leistungen von René Bray besteht darin, daß er den traditionellen Mythos von Molière geprüft und ihn eingeschränkt hat: den Mythos vom „vernünftigen" Molière, dem Verteidiger der Rechte der Vernunft gegen die der Phantasie. Im fünften Kapitel des zweiten Teiles seines Werkes „L'Imaginaire et le déraisonable" zeigt uns der Verfasser, daß Molière viel mehr Theatermensch ist als Schüler der Vernunft, daß er in der Phantasiewelt des Theaters lebt, wo eine „Wirklichkeit" entsteht, die „viel wahrhaftiger ist als das Wirkliche". Molière ruft als echter Dichter eine Wunderwelt herauf, wo die Phantasie den weitesten Spielraum hat. Aber als komischer Dichter: seine Phantasie ist auf das Lachen gerichtet, nicht auf die sittliche Unterweisung. Nur das Erregen des Lachens ist das Ziel des Werkes.

Neues über Molière, sagten wir. Ja, von jetzt an wird man Molière nicht studieren können, ohne dauernde Bezugnahme auf die Notwendigkeiten, die sein Leben als Schauspieldirektor und Komödiant ihm auferlegt, auf die künstlerischen Gesetze der Gattung, in der er geschrieben hat. Sicherlich wird man sich immer fragen können nach der Bedeutung dieser oder jener Redewendung, nach den menschlichen Wahrheiten dieses oder jenes Zuges. Aber man wird nicht mehr glauben, daß der Gedanke die Triebfeder des Werkes ist. Niemand wird es jetzt wagen, dieses Werk zu erklären, wenn er nicht zuerst die Gesetzmäßigkeit des Theaterlebens studiert hat, wenn er sich nicht zuerst auf den besonderen Standpunkt der Optik des Theaters und ihrer künstlerischen Gesetze gestellt hat.

(Übertragen von Elisabeth Keppelmüller)

DER HUMOR BEI CARLO GOLDONI

Quintessenz seiner Lebenserfahrung

Von Lola Lorme (Bern)

Humor: Vielleicht die am schwersten zu untersuchende und zu kennzeichnende Eigenschaft, die schon im Worte selbst in allen Sprachen eine verschiedene Bezeichnung findet. Was im Italienischen „umore" heißt, wäre im Deutschen mit „Laune" zu übersetzen, „cattivo" oder „buon", d. h. schlechte oder gute Laune. Im Englischen kommt Wort und Begriff „Humour" dem deutschen Wort am nächsten. Aber auch hier ist der Begriff „bad humour" gewiß nicht mit „schlechtem Humor", sondern allenfalls mit „schlechter Laune" zu verdeutschen. Wenn wir die Untersuchung weiterführen, kämen wir am Ende gar nicht zum eigentlichen Thema: dem Humor bei Carlo Goldoni. Auch hier möchten wir einige Worte über den Humor auf der Bühne vorausschicken. Nirgends ist ja die Wesenheit des Humors von allen anderen Bezeichnungen für Heiterkeit und Frohsinn so verschieden, daß man vorsichtig und umsichtig darangehen muß, wenn es sich um einen so bedeutenden Dramatiker handelt, wie Carlo Goldoni es ist. Ja wir gestehen es offen, bei der Inszenierung seiner Komödien gibt es kaum etwas, das ein feineres Fingerspitzengefühl des Regisseurs verlangte, wie gerade der Humor des großen Italieners. Das Geschwisterkind des Humors, die Satire, ist in ein ganz verschiedenes Kapitel einzureihen, und gar die ausgesprochene Komik und der Witz, entfernte Anverwandte, sollen nicht mit dem eigentlichen Charakter des Humors verwechselt werden. Die großen Dramatiker des Welttheaters hatten ihren ureigenen Humor. Wenn wir auch nicht die ganze Reihe dieser Meister der Tragödie und der Komödie aufzuzählen denken, so möchten wir doch auf jene beiden hinweisen, die mit Carlo Goldoni innerste Zusammenhänge, besonders auf dem Gebiet des Humors, besitzen: Shakespeare und Molière. Die italienischen Komödien von Shakespeare sind dabei in stärkster Beziehung zu den Lustspielen von Carlo Goldoni.

Das ist um so bedeutsamer, als Goldoni bei seiner großen Bewunderung für Shakespeare keine einzige von dessen Komödien, sondern nur zwei Tragödien kannte, was nicht an seiner Unkenntnis der englischen Sprache lag, sondern an der Tatsache, daß er außer den unvollkommenen und nicht sehr treuen Übersetzungen Voltaires keine italienische Übersetzung zu Gesicht bekam — Shakespeare-Aufführungen in Italien sind in italienischer Sprache erst anfangs des 19. Jahrhunderts nachweisbar. Molière hingegen genoß die unbedingte Verehrung und Hochschätzung Goldonis, der sein Verständnis und seine Liebe

für den Franzosen in einer eigenen Komödie „Molière" aufs glücklichste zum Ausdruck gebracht hat. Der Einfall, Carlo Goldoni als „italienischen Molière" zu bezeichnen, stammt nicht von einem zünftigen Literaten oder Kritiker, sondern von dem vielgewandten Abenteurer Casanova, dem wir noch andere Zufallsentgleisungen verdanken. In der Folge hat ja dieser Übername Verwirrung genug geschaffen, in den Bearbeitungen und willkürlichen Eingriffen in die Originale auf dem fremdsprachigen Theater den Einfluß Molières auf Goldoni ungebührlich betont. Was Goldoni in Wirklichkeit Molière verdankt, hat er klar und aufrichtig zugegeben, sich vor dem Meister geneigt. Hier setzt die Verwandtschaft und der Gegensatz des Humors bei Molière und bei Goldoni ein.

Der große italienische Theaterhistoriker Silvio d'Amico, dessen „Weltgeschichte des Theaters" jetzt erst nach seinem plötzlichen Tod im vorigen Jahr herausgekommen ist und ganz besonders auf dem Gebiet des komischen Theaters eine Umwälzung in den bestehenden Begriffen hervorrufen muß, hat in einem denkwürdigen Vortragszyklus über die Komödie die Verschiedenheit des Humors von Molière und Goldoni auf deren Entwicklung zurückgeführt. Er zeigt die Herkunft des jungen Poquelin seit den Kinderjahren auf, die in unmittelbarer Nähe des französischen Königshofes den späteren Meister der Charakterkomödie zu einer Menschenkenntnis geführt hat, wie sie in so jungen Jahren kaum je zu erreichen ist. Sohn des Kammerdieners und Tapezierers Poquelin hätte auch ihn ein ähnliches Schicksal zu Diensten gezwungen, die seinem aufstrebenden Geist unerträglich waren. So unerträglich, daß er sich einer Wandertruppe anschloß und unter der Leitung geschickter und gewitzter Komödianten zuerst in kleinen und dann in größeren Rollen seine angeborene Begabung erprobte. Ohne die bewundernswerte Linie dieses fabelhaften Aufstieges näher zu zeichnen, kommt von Anfang an der Ursprung der Weltanschauung und der Einstellung gegenüber den Menschen und Dingen auch auf dem Gebiet des Humors am stärksten in Frage. Es ist ein bitterer Humor und doch keine Satire, von den Erfahrungen gezeitigt, die auch bei der späteren Rückkehr nach Paris, an den Hof des Königs kaum eine Veränderung mit sich brachte. Molière ist im Theater zur Größe aufgewachsen und hat sein Urteil aus Erlebtem und Erlittenem zu jener Höhe erhoben, aus der er menschliche Fehler und menschliche Tugenden zu verkörpern vermochte. Carlo Goldoni, im Kreise einer angesehenen Familie aufgewachsen, ist einem andern Entwicklungsgang entsprossen. Auch er ist durch den frühen Tod des Vaters zur Selbständigkeit gelangt, als er noch nicht die volle Reife besaß, die er sich durch Erlebnisse in verschiedensten Sphären erworben hat. Der Zug zum Theater ist zuerst nicht auf dem eigentlichen Boden der Bühne deutlich geworden: im Sinne italienischer Theaterbesessenheit des ganzen Volkes hat er schon als Kind gewissermaßen als Dilettant den Charakter der ehemals so blühenden und schon traurig erstarrenden Commedia dell'Arte wahrgenommen. Kindlich ist noch sein Entschluß, das italienische Theater, besonders das komische Theater erneuern, heben zu wollen. Ein Wunder ist es zu nennen, daß ihm der ver-

wegene Vorsatz auch gelungen ist! Glücklicherweise nicht auf den ersten Anhieb ... es waren ihm keine Enttäuschung und keine Schwierigkeit erspart. Von jenen ersten Versuchen des jungen Goldoni in seinem Dienst als Sekretär und Adjunkt bei Gouverneuren und Gesandten, wo er kleine Lustspiele verfaßte und selbst bescheidene Rollen übernimmt, bis zu der ersten Niederlage als Librettist an der berühmten Mailänder Scala geht sein weiterer Weg über andere Prüfungen seiner Fähigkeiten und seines Ehrgeizes. Ja er wird als neugebackener Doktor der Rechte sogar Advokat in Venedig und scheint damit auf seine dramatischen und theatralischen Aspirationen verzichtet zu haben. Gerade da setzt seine weitere Entwicklung ein: als Theaterdichter begleitet er verschiedene Theatertruppen auf der typischen Wanderfahrt durch ganz Italien. Zunächst wird sein Talent mit kleinen Intermezzi erwiesen, und hier kann er die angeborene Eigenart seines Humors schon in bescheidenem Maße auswirken. Er hat Menschen aller Stände kennengelernt, sich oft zu seinem Nachteil von ihren Fehlern, ja von ihren Lastern überzeugen können. Sein Auge schärft sich und er gewinnt gesunde Kräfte für die Charakterzeichnung, in der er gleich Shakespeare und Molière ein unverkennbares Genie erreicht. Genial ist überhaupt der Humor, mit dem von Anfang an auch die bewußt negative Darstellung eines Charakters irgendwie versöhnend sich ausspricht, ohne jedoch Fehler und Laster zu verteidigen.

Diese ersten Zeugnisse seiner hohen Begabung führen ihn noch immer nicht zur Bühne, der er als ausübender Advokat einzelne Libretti für berühmte Komponisten und ab und zu eine jener Tragikomödien gönnt, die er später nicht in seine Gesamtausgabe aufzunehmen gewillt ist. Das ist auch ein besonderer Zug seines Wesens: selten hat ein Dramatiker auf der Höhe seines Schaffens eine solche Klarheit, ja fast Unduldsamkeit für seine frühen Werke und für solche Stücke bewiesen, die entweder keinen Erfolg errungen oder ihn selbst nicht voll befriedigten. Dazu gehört auch sein „Don Giovanni Tenorio", „Der steinerne Gast", der gewiß nicht ohne den Einfluß fremder Bearbeitungen des Stoffes, vor allem von Molière, entstanden ist, aber doch so wirksam war, um spätere Librettisten und Dramatiker anzuregen. Allmählich wird der Ausblick zur Bühne freier, und nach seiner glücklichen Verheiratung mit einer schönen und liebevollen Genueserin bringt ihm die Ernennung zum Konsul von Genua in Venedig neue Erfahrungen und Enttäuschungen, die ihn seinem eigentlichen Beruf vollends zuführen. Carlo Goldoni ist ja ein geborener Dichter, aber kein Diplomat und auch kein Geschäftsmann, die selbstverständlichen Vorbedingungen zu einem Vertreter der großen Handelsstadt Genua. In seiner übertriebenen Wahrheitsliebe und Ehrlichkeit — darf man solche Tugenden Übertreibungen nennen? — büßt er sein bescheidenes Vermögen ein, verläßt sogar für einige Zeit das geliebte Venedig, um sein Glück in der Toscana zu versuchen, wo er in Pisa vier Jahre lang als Advokat wirkt. Und gerade diese in jeder Beziehung respektable Arbeit führt ihn endgültig dem Theater zu. Sein Humor hat unter den vielen Schicksalswandlungen nicht gelitten. Eine unbezwingliche Lebensfreude im edelsten Sinn läßt ihn auch die kleinste Ursache

zur Gelöstheit begrüßen. Die lastenden Sorgen des Berufes veranlassen ihn schließlich, den Antrag eines großen Komikers anzunehmen, der von ihm die Ausarbeitung einer alten Stegreifkomödie, des „Servitore di due Padroni", fordert. Ach, wird Goldoni denn nie dem Bereich der Commedia dell'Arte zur wahren Charakterkomödie entfliehen können? Seufzend fügt er sich. Doch siehe da, was er in den kargen Stunden der Freiheit geschaffen hat, birgt bereits alle Ansätze zur vollendeten Komödie, wie er sie im Geiste vor sich sieht und dann zustande gebracht hat. In Wirklichkeit bedeutet diese noch ganz mit den Mitteln der Stegreifkomödie arbeitende Schöpfung die erste echte Charakterkomödie Goldonis. Der Darsteller des „Truffaldino", wie dieser vorher als Arlecchino bekannte Komiker sich im niedergeschriebenen Lustspiel Goldonis nennt, hat seine Dankbarkeit auch materiell zu „goldenem" Ausdruck gebracht. Und hätten Goldstücke allein unseren Dichter beeinflussen können, sich gänzlich dem Theater zu verschreiben, so wäre vielleicht seine Sendung von geringerer Bedeutung gewesen. Ohne viel Rücksicht auf Stellung und Geltung in Pisa zu nehmen, geht er auf den ersten Ruf zum Direktor Medebac (oder Medebach, wie er eigentlich heißt) und tritt mit dessen Truppe die Wanderfahrten als Theaterdichter an, den Weg zum Gipfel seiner Kunst. Nun ist der Humor die fröhliche Essenz seiner Lustspiele geworden. Oft ein recht weltweiser Humor, doch niemals verbittert, ja auch nicht verkrampft oder zu der groben Witzelei absinkend, wie wir sie in der Commedia dell'Arte gefunden haben. Nach einer Reihe von echten Lustspielen sieht sich Carlo Goldoni in einem denkwürdigen Jahr, 1750, dem eigentlichen Ziel seines Strebens und Wünschens nahe. Merkwürdig, daß dieser so bedeutsame Tag auf die notwendig gewordene Förderung des Theaters Medebac zurückzuführen ist, der in Venedig neuen Glanz für die Truppe erlangen sollte. Und jetzt stellt das Versprechen, in einem einzigen Jahre sechzehn neue Komödien zu vollenden, eine Aufgabe an Goldoni, die zugleich den Beweis erbringen soll, was das „Teatro comico moderno" oder „nuovo teatro" zu geben hat.

Sechzehn neue Stücke. Der Stoff für diese Werke macht Carlo Goldoni weniger Kopfzerbrechen als die Gestaltung. Haben Shakespeare und Molière und vorher wie nachher andere größere und kleinere Dramatiker sich fremder Stoffe und fremder Anregungen zu bedienen gewußt, ohne sich allzusehr davon bedrückt zu fühlen, so macht Goldoni ebenso ausgiebig von solchen Quellen Gebrauch. Wie er es macht und wie seine dramatische Ballung des fremden Stoffes vor sich geht, ist eines eigenen Studiums wert. Nimmt man das erste der sechzehn Lustspiele in Augenschein, den „Bugiardo", den „Lügner", so ist es abermals der Humor, mit dem der Autor des neuen Stückes an seine Aufgabe herantritt. Verlangt doch ein wirksamer und überzeugender Humor die Gegenüberstellung von Gedanken und noch mehr von Charakteren in der dramatischen Szenenführung, um die Heiterkeit auszulösen und nicht in die tieferen Regionen des Witzes absinken zu lassen. Es ist auch nicht zu verkennen, daß gerade in der Bearbeitung des Stoffes Goldoni größte Beherrschung zeigt. Vom spanischen Original, vom französischen Lustspiel „Le menteur" des Corneille ausgehend

– dieses letztere hat er im „Teatro della Pergola" in Florenz mit Bewunderung gesehen –, baut er sich die Gegenüberstellung des Lügners, von Lelio also, mit einer völlig erfundenen Figur, dem schüchternen Liebhaber Florindo, zu einer so unbedingten Schlagkraft auf, daß seine Komödie durchaus selbständig erscheint. Von vielen anderen Punkten und Pointen seiner Erfindung abgesehen, kann man hier eine Meisterschaft in der Behandlung des Stoffes durch die Vielstimmigkeit seines Humors erkennen. Gehen wir von diesem Werk, in dem nur noch wenige Überbleibsel des Maskenspiels, der Arlecchino und der Brighella, in ihrer typischen Erscheinung auftreten, zu den anderen Komödien dieses so ergiebigen Jahres, so erscheint in jeder einzelnen ein weiterer Aufstieg zum Charakterspiel und ein allmählicher Wandel im Sinne des neuen komischen Theaters. Immer wieder klingt der Humor aus den Werken, in einer Polyphonie, die symphonisch anmutet, zumal in den venezianischen Volkskomödien. Ehe Goldoni diese dem Boden seiner Vaterstadt entwachsenen Komödien in die Reihe der sechzehn geplanten Stücke stellte, hat er ein Lustspiel verfaßt, das keinerlei fremde Quelle benötigt. Es ist „La Bottega del Caffé" (Das Kaffeehaus) und bedeutet unzweifelhaft einen der Gipfelpunkte in Goldonis Schaffen. Was wir hier zu Gesicht bekommen, ist das venezianische Leben und Treiben, wie es sich im Brennpunkt des volkstümlichsten Lokals darstellen ließ. Wir fühlen hier nicht nur das scharfe Auge eines Menschenkenners, sondern das warme Pulsieren eines menschenfreundlichen Herzens. Die Figuren, die Gestalten dieser eindrucksvollen Szenen gehören der Wirklichkeit an; ihre Freuden und Leiden sind nicht zeitbedingt, sie entsprechen zeitlosen Verhältnissen im Zusammenleben der Menschen überhaupt. Manches mutet unerhört aktuell an, jenseits von Kostüm und von dem Tagesgeschehen. Darin tritt auch der Humor Goldonis deutlich hervor: seine Milde, sein Verständnis und die volle Abwesenheit von bösartigem Spott, den seine Kollegen, insbesondere sein Gegner Carlo Gozzi, mit so großer Leichtigkeit über ihre Figuren auszugießen lieben. Nicht einmal die böse Zunge des klassisch zu nennenden ränkesuchenden Don Marzio erfährt die Verachtung des Autors, der sich damit begnügt, seine Strafe durch den Volksmund aussprechen zu lassen. Und in dieser weisen Nachsicht erkennen wir die Rolle, die Carlo Goldoni seit seinen ersten Werken als Erzieher und Regisseur seiner Schauspieler zu meistern vermochte.

In den zahlreichen Biographien und Studien haben sich die Literarhistoriker nicht immer auf die stärkste Kraft dieses Meisters der Komödie besinnen wollen, auf die feine Unterscheidung zwischen Humor und Komik. Man muß sich damit abfinden, daß bis in die jüngste Zeit die Meinung galt, Carlo Goldoni wirke nur als lachender Erbe der Commedia dell'Arte, aber unbekämpft kann man diesen grundlegenden Irrtum nicht lassen! Was vielleicht die Meinung unterstützt hat, das Vorhandensein der Namen von Typen der Steigreifkomödie, ist leicht zu widerlegen. Vor allem in der Figur, der Gestalt des Pantalone. Warum Goldoni den venezianischen Kaufmann lange Zeit hindurch als „Pantalone dei Bisognosi" gelten ließ, geht auf zwei Ursachen zurück: die eine die Unmöglichkeit, bürgerliche und noch mehr adelige Familiennamen auf der

Bühne zu gebrauchen. Ebenso wie es verboten war, hohe Staatsmänner, Prinzen und Fürsten mit ihren Titeln erscheinen zu lassen, so war es auch in bescheideneren Ständen und Berufen. Goldoni half sich mit der gewohnten Bezeichnung des Stegreifspiels, ohne jedoch die Gestalt mit den typischen Tugenden und Untugenden — es waren hauptsächlich Untugenden — im degenerierten Steigreifspiel zu bedenken. Sein Pantalone nimmt in jedem seiner Werke ein ureigenes Profil an. Es ist eine interessante Studie für sich, diese würdigen Repräsentanten des venezianischen Handels in ihrem menschlichen, manchmal allzu menschlichen Wesen zu kennzeichnen. Der Humor tritt auch bei dieser Gestaltung in helles Licht — wieder von äußerlicher Komik scharf getrennt, wo es sich, wie im „Lügner" um einen Pantalone handelt, dessen Haltung dem leichtfertigen Sohn gegenüber ergreifend, ja erschütternd anmuten müßte. Goldoni als Regisseur wird genau das Humoristische von dem tragischen Einschlag gesondert haben. Was macht aber unser heutiges Theater aus solchen Szenen, Dialogen und Aktschlüssen? Ja der eigentliche Grund, warum Carlo Goldoni heute noch in das niedere Bereich der Posse, ja des Schwankes herabgewürdigt wird, liegt in einer Tendenz, den Humor überhaupt um der Komik, der Drastik, der Groteske willen zu verleugnen.

Carlo Goldoni selbst hat im Jahr der sechzehn Komödien seinem willigen Publikum einen dramatischen Leitfaden gewährt, „Il Teatro comico" (das komische Theater), in dessen klug aufgebauten und heiteren Szenen er einen „modernen" Theaterdirektor seine neuen dramatischen Grundsätze den jungen Schauspielern praktisch vorführen läßt. Praktisch insofern, als er dem noch ungläubigen Anwärter auf die Liebhaberrolle in einem Stegreifspiel die Leere und Haltlosigkeit einer abgewirtschafteten Technik zur Schau bringt. Ob man in unserer Zeit diese Art von Theaterpädagogik gelten läßt — sie bedeutet auf alle Fälle ein flammendes Bekenntnis zu einem unverrückbaren neuen Prinzip, zu einem neuen Ziel, das mehr als Erfolg, wahre Meisterschaft umschreibt.

Die venezianischen Volkskomödien haben ein weiteres Aufleuchten von Goldonis Humor mit sich gebracht. Ein beredtes Zeugnis dafür ist Goethes Aussage über „Le baruffe chiozzotte", die der Dichter „Die Rauf- und Schreihändel von Chioggia" nennt. Diese denkwürdige Aufführung fand wohl in Abwesenheit des nach Paris berufenen Dichters in Venedig 1768 statt. Wie die Echtheit und Lebendigkeit, der Humor über die Komik hinaus auf den späteren Intendanten des Weimarer Hoftheaters gewirkt hat, gehört zu den überzeugenden Beweisen der Ausdruckskraft Goldonis.

Es ist der Schreiberin dieser Zeilen vergönnt gewesen, unter der Leitung des großen Goldoniforschers und Goldonideuters Professor Edgardo Maddalena in die Welt des Venezianers eingeführt zu werden — die Aufgabe als dankbarer Schüler die Kultur und die Pflege goldonischen Geistes weiterzuführen, ist an sich eine Gnade, wie bescheiden sie sich auch gestalten mag. Des weiteren war es mir vergönnt, gleich zu Beginn meines Studiums Eleonora Duse als Mirandolina schauen und erleben zu dürfen. Wie in jeder Verkörperung hat sie in der köstlichen Gestalt die feinsten Züge wiederzugeben vermocht, auch sprachlich

einen unauslöschlichen Eindruck vermittelt, wie in den wiederholten Ausruf im dritten Akt: „Fabrizio! Fabrizio!", wieder in der aufsteigenden Skala ihrer Herrschaft über den Klang.

Wenn man bedenkt, daß zwischen den umjubelten Erstaufführungen der Werke Goldonis zu seinen Lebzeiten und den heutigen Inszenierungen eine Zeit liegt, innerhalb derer Carlo Goldonis reiche Schatzkammer bedenken- und gewissenlos ausgeplündert wurde, so wird man vielleicht etwas nachsichtiger gegen manches Fehlurteil von heute. Kaum hatte Goldoni, auf dem Gipfel seines Ruhmes dem verführerischen Ruf des französischen Königs, das italienische Theater in Paris als Direktor zu übernehmen, Folge geleistet, als sich in ganz Europa mit Ausnahme Italiens eine Unzahl von „Bearbeitern" über das anscheinend herrenlose Gut stürzte. Waren früher textgetreue Übersetzungen neben den italienischen Originalen gespielt worden — hauptsächlich von deutschsprachigen Bühnen ist die Rede —, so war die neue Losung sowohl für berühmte Schauspieler auf Wanderfahrten als für Dramatiker des leichteren komischen Genres von Posse und Schwank, den bereitliegenden Reichtum sich anzueignen; oft sogar ohne den Namen des Autors, der ja nicht tot war, sondern in Paris den endgültigen Zerfall der Commedia dell'Arte miterlebt hat. Während in Italien das Ansehen der Werke von Jahr zu Jahr stieg und sich befestigte, neue Ausgaben, von Goldoni selbst durchgesehen, erschienen sind, ging das Unwesen vor sich. Ja es zog auch bedeutende Größen des Theaters in seinen verderblichen Bann — darüber wäre eine eigene Monographie am Platz. Es kam so weit, daß die veränderten und verunstalteten Werke kaum mehr für andere Darsteller Bedeutung gewannen, als für die von Gastspiel zu Gastspiel reisenden Virtuosen der Komödie.

So stand es um die Aufführungen und Inszenierungen der Komödien Goldonis am Ende des 19. Jahrhunderts, in einer Zeit, wo der dramatischen Literatur und den Dramatikern der Vergangenheit und Gegenwart größte Aufmerksamkeit zugewendet wurde. Von Goldoni spielte man auf deutschsprachigen Bühnen nur den „Diener zweier Herren" und die „Locandiera". Wie waren diese Werke aber aufgefaßt und zugestutzt! Im „Diener" war es einzig auf drastische Effekte abgesehen und Brief- und Kofferszene und gar die Servierszene des Truffaldino gaben die gewünschte Quelle für lauten Beifall und Lachstürme ab. Eine rühmliche Ausnahme in diesem Wettlauf war und blieb das Burgtheater, in der der Senior der Thimig-Dynastie, Hugo Thimig, einen Truffaldino goldonischer Prägung schuf.

Der älteste Sohn, Hermann Thimig, hat unter Max Reinhardt mit seinen Geschwistern Helene und Hans das klassische Werk durch ganz Europa geführt. Trotz mancher Arabesken von Reimen und Strophen blieb der Humor des Dichters gewahrt und auch die strengsten „Goldoniani" mußten sich eingestehen, daß diese Bearbeitung das Stück nicht entstellt hat.

Eine wesentlich gefährlichere Behandlung ist der „Locandiera" widerfahren. Der harmonische Aufbau dieses Meisterlustspiels hat nicht nur ideale Charaktergestalten zu lebendiger Wirklichkeit erweckt, der feine Humor ihres Schöp-

fers gibt sich vor allem wie beim „Lügner" in den großartigen Kontrastwirkungen der einander gegenübergestellten Figuren kund. Die Heldin des Spiels, Mirandolina, steht darum in glücklich modelliertem Gegensatz zu den beiden Wanderschauspielerinnen, Ortensia und Dejanira, und gewinnt daraus erst vollen Reiz und Bedeutung. Wie aber, wenn aus verschiedenen Ursachen die beiden leichtfertigen Hochstaplerinnen einfach aus dem so feingefügten Organismus der Komödie herausgeschnitten werden, ohne die so entstandenen Lücken und Risse in Szenenführung und Handlung zu berücksichtigen?!

Die Schauspielerinnen, die auf Tournee die Mirandolina verkörpern wollten, eine Bombenrolle, wie dem Lustspiel kaum eine ähnliche zu Gebote steht, waren mit der „Amputation" einverstanden, manchmal um Kosten zu sparen, oft wegen der Gewißheit, die „Einzige" zu sein. Auf deutschsprachigen Bühnen wird noch heute die um zwei Hauptfiguren verarmte Fassung der sonst guten Bearbeitung durch Ludwig Fulda aufgeführt, eine Fassung, die für das Gastspiel der ausgezeichneten deutschen Darstellerin Agnes Sorma bestimmt war. Ich greife bewußt den Ereignissen vor, indem ich erwähne, daß meine textgetreue Übersetzung der „Locandiera" den Beweis erbringen konnte, daß die munteren Gegenspielerinnen der Mirandolina die Handlung zu ihrer vollen Geltung kommen lassen, was sowohl auf der Bühne wie im Radio bestätigt wurde. In der Berner Freilichtaufführung unter der beseelten Regie von Margarethe Schell von Noè, der Leiterin der Schauspielschule des Berner Konservatoriums, konnte überdies die Eignung junger und jüngster Kräfte für solche durch Temperament und Geist geführte Inszenierungen aufgezeigt werden. Die Stadttheater von Bern, Sankt Gallen und Baden folgten dem gegebenen Fingerzeig mit gleichem günstigen Resultat. Die beste Probe auf das Exempel bildet aber das Echo, das meine Bemühungen um die Texttreue auf der italienischen Bühne hervorgerufen hat. Vor kurzem wurde an den bedeutendsten Theatern der Halbinsel die Inszenierung der „Locandiera" genau nach meiner Methode durchgeführt. Unter der einfallsreichen Regie von Luchino Visconti waren Ortensia und Dejanira wieder in ihre Rechte eingesetzt worden und verliehen der Mirandolina der Rina Morelli köstliches Relief. Der Regisseur war auch bei seiner Inszenierung von der strikten Beibehaltung des Kostüms abgewichen. Leuchtende Farbe der Gewänder und heitere, helle Gemächer der Locanda von Florenz ersetzten die verblichene Pracht und die düstern, engen Räumlichkeiten gewiß im Sinne des Dichters, der Licht und fröhlichen Glanz so sehr geliebt hat.

Fahren wir nun in der Entwicklung der Inszenierung fort, so beobachten wir mit Vergnügen, daß die von uns goldoniani oder goldonisti — man streitet sich um den richtigen Ausdruck — prophezeite Goldoni-Renaissance eine immer stärker hervortretende Neigung für den Meister aufblühen ließ. Ihre Ausdrucksmittel waren aber nicht immer dem Wesen Goldonis und selten dessen Humor angemessen.

Um das zu begreifen, muß man sich vergegenwärtigen, daß nach dem zweiten Weltkrieg eine Tendenz zur Vergröberung aller Bühnenwirkung sich bemerk-

bar machte. Bald war nichts drastisch genug und auch die zur Entspannung bestimmten Komödien verfielen dem gleichen Schicksal wie die ernsten Schauspiele. Die Parole war, Schwänke und Possen auf die Bühne zu stellen, die auf stärkste Effekte angelegt waren. Dem Himmel sei Dank, daß es nicht lange in dieser Tonart weiterging und nach und nach zartere Stimmung zurückkehren wollte. Allmählich blühte fast schüchtern dichterisches Element aus dem öden Grau, und gedankenvolle Problemstücke errangen Interesse und Beifall. Dieser knappe Hinweis wird uns wiederum zu Carlo Goldoni führen und dessen Bühnengesicht in jüngster Vergangenheit. Leider entgingen seine Komödien dem Schicksal nicht, als Possen ihrer Natur und vor allem ihres Humors entkleidet zu werden. Viel rascher als man hätte annehmen können, zeigte das Publikum selbst die ausgesprochene Neigung, Goldoni unverfälscht auf der Bühne zu erleben. Ja es gab sogar Skandalszenen, wenn zum Beispiel eine Inszenierung gleich drei Stücke von Goldoni zusammenkoppelte und die Typen der Commedia dell'Arte wahllos hineinzog. Es sollen da die Stühle auf die Bühne geworfen worden sein ... Das geschah aber nicht häufig. Mit vielen Kennern und Freunden der edlen Kunst des Venezianers wünschen wir auch den neuerlich aufschießenden Drang eingedämmt zu sehen, das Werk Goldonis gänzlich der Commedia dell'Arte zuzuschreiben. In Wien, der alten Hochburg edlen Theaterschaffens, hat kürzlich eine italienische Theatertruppe, zugleich das erste stehende Theater in Italien, das „Piccolo Teatro di Milano" unter der Regie von Giorgio Strehler und der tüchtigen Gesamtwirkung von Paolo Grassi mit zwei Goldoni-Lustspielen die eigentliche Spannweite der Genialität des Dichters umschrieben. Seinen Ausgangspunkt im Bereich der Commedia dell'Arte illustrierte die bewundernswerte Aufführung des „Arlecchino, servitore die duo padroni", eine Fassung des Werkes vor der endgültigen Niederschrift, die die Hauptfigur Truffaldino nannte. Gänzlich auf Wirkungen der Commedia dell'Arte gestellt und doch mit den Ansätzen der Charakterkomödie, entfesselte die Inszenierung wahren Jubel. Dann aber, als die geschickt und überzeugend zu einem einzigen Theaterabend zusammengezogene Trilogie „La Villeggiatura" Goldoni als Schöpfer der modernen Charakterkomödie aufscheinen ließ, hat man die weise Lektion verstanden, die Commedia dell'Arte nicht als Grundbedingung von Goldonis Schaffen zu betrachten. Wenn auch eine unleugbare Sympathie für die ehemals so lebendigen Kräfte jenes Stegreiftheaters vorhanden ist, soll sie nicht in Bezirke vordringen wollen, die anderen Eigenschaften und Möglichkeiten des lebendigen Theaters zustehen. Commedia dell'Arte fordert Künstler für sich, geniale Erfindungsgaben, Fähigkeiten, die auch Laienspielern zu eigen sein können. Die Verflachung solcher Ziele würde aber gerade augenscheinlich werden, wollte man sie auf ungeeigneten Boden verpflanzen. Humor ist eine urtümliche Begnadung, wenn sie, wie bei Goldoni, als Quintessenz seiner Lebenserfahrung Wurzeln in den gesunden Boden seiner Werke geschlagen hat. Pflegen wir diesen Humor, wie es ihm zukommt, und achten wir darauf, daß die Früchte dieser Pflege der Größe und dem Ruhm des „Nuovo Teatro comico" volle Ehre angedeihen lassen.

DER WEG DER MODERNEN OPER IM KRÄFTESPIEL DER THEATRALISCHEN ELEMENTE

Von André Boll (Paris)

Welche Richtung hat die Oper eingeschlagen?

Diese Frage wird seit ungefähr einem halben Jahrhundert wiederholt gestellt. Ist die Oper eine Art erstarrtes Schauspiel, unfähig den Ansprüchen der Liebhaber gerecht zu werden — und sind diese auch die eifrigsten Musikfreunde? Oder ist diese Kunstform einer Erneuerung zugänglich — und wäre dies der Fall, in welcher Form sollte sich wohl diese Erneuerung vollziehen?

Diese Fragen sollen im folgenden erörtert werden.

Gegen Ende des vergangenen Jahrhunderts hat Wagners revolutionäres Genie der großen Oper im Sinne Meyerbeers und auch der Vertreter des Belcanto, von Verdi abgesehen, den Todesstoß versetzt. Mit der Konzeption seines Musikdramas öffnete er die Tore weit, doch hinter ihm verschlossen sie sich wieder. Seine Epigonen waren zum Großteil nur blasse Nachahmer, und es bedurfte erst wieder der schöpferischen Kraft eines Richard Strauß, der in seinem Werk zwar auf Wagner aufbaut, ohne jedoch gänzlich mit dem Mozartschen Singspiel zu brechen, um einen durchschlagenden Erfolg zu erzielen.

Daraufhin setzte die Debussysche Reaktion ein.

„Pelléas und Melisande", ein französisches Meisterwerk, stieß nicht ganz zum Gesamtkunstwerk vor — aber ist dies überhaupt je zu erreichen?

In unseren Augen ist „Pelléas" ein Kleinod am Rande des Weges, den die lyrische Kunst in ihrer normalen Entwicklung beschritt. Das hat der geniale Schöpfer dieses Werkes wohl selbst empfunden, denn er vermied es, diese Meisterleistung mit einem zweiten Versuch zu wiederholen.

Es folgte der „Wozzek" Alban Bergs, ein in seiner Eigenart fesselndes Werk, welches nebst seiner pseudo-dodecaphonischen Linienführung robuste dramatische Qualitäten aufweist.

Schließlich finden wir in Menotti, und zwar in jenem des „Mediums" und des „Konsuls", einen würdigen Fortsetzer seines großen Vorgängers Puccini; und auch Britten, nämlich jenen Britten, der den „Raub der Lukrezia" und die „Bettleroper" schrieb, dürfen wir nicht außer acht lassen.

Um wirksam zu sein und die Aufgabe eines Musikdramas zu erfüllen, muß die lyrische Kunst zwei einander oft widerstreitende Kunstformen in Einklang zu bringen verstehen: die Musik und die dramatische Kunst.

Abgesehen von Monteverdi, dessen musikalische Modulation sich Schritt für Schritt mit der Deklamation des Textes vermählte, haben wir im Laufe der vergangenen Jahrhunderte beobachten können, wie hin und wieder die Musik den Primat über die dramatische Kunst errang, so bei Rameau, Mozart und anderen, um zeitweilig wiederum von der dramatischen Muse an die zweite Stelle gedrängt zu werden, wie bei Gluck und seinen Nacheiferern, während manchmal auch ein Gleichgewicht zwischen den beiden Künsten herrschte, wonach besonders Verdi und die italienischen Veristen trachteten.

Was wir im allgemeinen den meisten Opernkomponisten vorzuwerfen haben, ist die Tatsache, daß sie ihre musikalischen Vorzüge so hoch einschätzen, um den Erfolg ihrer Werke, ob es sich nun um ernste oder komische Opern handelt, damit allein sichern zu wollen. Sie glauben, mit der Musik die kindischsten und auf unglaublichste Art zusammengezauberten Themen wettmachen zu können, verachten also mit einem Wort eine solide dramatische Konstruktion mit ihren Rückschlägen und Peripetien.

Gewöhnlich sehen sie nur die isolierte ‚Situation', also zum Beispiel das Liebesduo, den Eifersuchtsmonolog, das Buffotrio usw., ohne sich den Kopf darüber zu zerbrechen, in welchem Zusammenhang diese ‚Situation' steht, woraus sie sich entwickelt und welchen psychologischen Motiven sie entspricht. Sie behandeln die menschlichen Gefühle — Liebe, Zorn, Schmerz — wie gesonderte Bausteine, die sie ganz einfach aufeinander türmen: Die episodische Intrige nimmt sie so gefangen, daß sie darüber den übergeordneten Handlungsverlauf vergessen.

Natürlicherweise betrachtet der Komponist jenes als ein ‚gutes Thema', welches dazu angetan ist, ihn zu inspirieren und seine schöpferischen Fähigkeiten in Schwung zu bringen. Ist er aber kein Theaterfachmann, so wird er sich dabei wohl in zehn Fällen neunmal irren.

Daraus ist die unwahrscheinlich große Zahl schlechter Textbücher zu erklären.

Gar nicht zu reden von jenen, die Rameau auswählte! Sie sind durchwegs erbärmlich. Und wer würde es wagen, dafür zu sprechen, daß das Werk dieses großen Meisters nicht darunter gelitten hätte und nicht noch immer darunter leiden muß?

Denken wir auch an jene Libretti, die Mozart — abgesehen von den Textbüchern für „Die Hochzeit des Figaro" und „Don Giovanni" — ohne allzustrenge Prüfung im wahrsten Sinne des Wortes als „Così fan tutte" übernahm. Das Textbuch zur „Entführung aus dem Serail" ist in der Tat eine geistlose Turquerie, „Idomeneo" und „Titus" sind unbeschreiblich langweilige Tragödien und das Libretto der „Zauberflöte" erscheint uns als ein esoterisches Zauberspiel von liebenswürdiger Einfältigkeit, das nur aus dem Zusammenhang mit dem Alt-Wiener Volkstheater zu begreifen ist.

Wenden wir uns den Texten zu, deren sich Verdi bediente, so müssen wir sagen, daß sie — abgesehen von jenen, die auf Schiller und Shakespeare fußen — einfach unverständlich sind, wie z. B. „Die Macht des Schicksals" oder, wie jenes zu „Jeanne d'Arc", eine geradezu entwaffnende Stupidität zeigen.

Es gibt tatsächlich nur eine ganz geringe Anzahl von wertvollen Operntexten, die nicht auf dramatische Bühnenwerke zurückgehen, welche zuerst auf der Sprechbühne ihre Feuerprobe bestanden hatten. Dazu gehören vor allem „Die Hochzeit des Figaro" (Beaumarchais), „Don Juan" (Tirso de Molina), „Der Barbier von Sevilla" (Beaumarchais), „Faust", „Die Verdammung des Faust" und „Mephistopheles" (Goethe), ganz zu schweigen von der Fülle an guten Operntexten, die der unerschöpfliche Lieferant Shakespeare uns mit Stoffen, wie „Die lustigen Weiber von Windsor" (Nicolai, Verdi), „Othello" (Verdi), „Romeo und Julia" (Gounod), „Hamlet" (Ambroise Thomas), „Der Kaufmann von Venedig" (Reynaldo Hahn), „Puck" — nach „Ein Sommernachtstraum" (Marcel Delannoy), „Der Raub der Lukrezia" (Benjamin Britten), beschert hat. Ebensowenig bedürfte es besonderer Erwähnung der Vorbilder der großen griechischen Tragiker, auf deren Werke Opern, wie „Elektra" (Richard Strauß), „Oedipus" (Georges Enesco), „Die Choephoren" und „Die Eumeniden" (Darius Milhaud), „Antigone" (Arthur Honegger), zurückgehen, noch solcher Stoffe, wie „Carmen", „Manon", „Werther", „Tosca", „La Bohème", „Pelléas und Melisande", die von echten Dichtern oder Dramatikern stammen, denen die dramatische Aktion als oberstes Gebot gilt.

Mißverstehen und unterschätzen wir jedoch nicht über dem sinnvollen Zusammenhang des Textes die Tätigkeit des routinierten Theaterschriftstellers. Denn es ist keineswegs die Schönheit der Sprache, die bei einem guten Operntext zählt, wohl aber müssen wir als die wesentlichen Erfordernisse eines brauchbaren Opernbuchs das dramatische Gefüge und den logischen Handlungsaufbau an die erste Stelle rücken.

Aus diesem Grunde wundert es uns auch, daß gewisse große Komponisten der Gegenwart sich an hervorragende Dichter um Texte wenden.

Wir wissen nur zu gut, daß jede poetische Schöpfung, sei sie nun in Versen oder in Prosa abgefaßt, ihre eigene Melodie besitzt. Was könnte man wohl musikalischer nennen als eine Tirade von Racine, ein Sonett von Shakespeare, eine Stelle aus Dante oder ein Gedicht von Heinrich Heine!

Wäre es nicht ein unbedachter Pleonasmus, versuchte man Musik in Musik zu setzen?

Man kann nicht zwei Herren dienen: Entweder will der Musiker dem Dichter gerecht werden und findet seine Phantasie grausam geknebelt, oder er läßt seiner Schöpferkraft freien Lauf und vergewaltigt die Musik des Dichtwerks.

In beiden Fällen muß der Versuch scheitern — ein künstlerischer Schiffbruch ist unvermeidbar.

Was sich für einzelne Melodien verstehen läßt, kann eben nicht für ein lyrisches Werk in seinem ganzen Ausmaß durchgehalten werden.

Trotz dieser Erkenntnis unternahmen und unternehmen es zahlreiche Komponisten, und zwar gerade die namhaftesten, die musikalische Sprache eines Claudel oder eines Jules Supervielle vertonen zu wollen.

Man wird nun verstehen, warum gerade Gluck, der doch seine Opernreform auf die dramatische Aktion konzentrierte, sich vollauf damit zufriedengab, seine

Texte von einem kleinen Winkelreimer zu beziehen (was für seinen Librettisten Calzabigi nicht gerade schmeichelhaft war).

Darüber hinaus wissen wir, daß abgesehen vom Secco=Rezitativ, schon bei den Arien, noch mehr aber bei einem Duo oder Ensemble selbst der aufmerksamste Zuhörer kaum den Sinn der von den Sängern artikulierten Worte verstehen kann.

So war es schon zur Zeit der klassischen Oper; um so mehr trat dies zur Zeit der romantischen Oper in Erscheinung. Und was soll man erst bei den Komponisten der neuesten Epoche sagen? In den gewaltigen Tongemälden gelten die Sänger oft nur als Teile des Orchesters, wie dies ja schon bei Wagner der Fall war, und es wäre doch wohl zuviel verlangt, wenn man bei der ungewöhnlichen Vokalakrobatik auch noch jedes einzelne Wort verstehen wollte?

Wir denken, daß der Leser, der unseren Ausführungen bis hierher gefolgt ist, bereits bemerkt hat, daß es sich bei unserer Untersuchung keineswegs um eine Art musikalischer Ästhetik handelt, und daß unser Ehrgeiz einzig und allein dahin zielte, etwas Klarheit über die Struktur des Musikdramas oder der Oper und ihrer Varianten zu schaffen, und dies unabhängig von Neuerungen in der musikalischen Linienführung, seien diese polyphonisch, polytonal oder serienmäßig.

Wir hoffen, aus den oben angeführten Beobachtungen einige allgemeine Schlüsse zu ziehen, die dazu dienen mögen, daß gewisse Komponisten, wenn auch ein wenig verspätet, ihre Ansichten revidieren können.

Ohne Zweifel haben sich die meisten Theaterkompositeure, selbst die unbewußtesten, zu allen Zeiten bemüht, das Thema, welches sie in Musik setzen wollten, verständlich zu machen. Das ist der Grund, warum sie schon seit dem Ende des 16. Jhs. die verschiedenen Formen des Rezitativs erfunden haben — jenes Rezitativs, das Mozart so ohnegleichen glücklich angewendet hat. Ja, Mozart führte sogar in manchem seiner Singspiele das „gesprochene Wort" ein, was — wie jeder weiß — noch aus der alten, mit Arietten ausgestatteten Komödie stammt, einer Art Vaudeville mit Couplets, und aus dem — in einer weiteren Entwicklungsstufe — die Buffo=Oper (komische Oper) hervorging.

Alle diese Komponisten wußten sehr wohl, daß gesungener Gram viel langsamer zum Ausdruck kommt als gesprochenes Leid und daß es in jeder dramatischen Handlung, auch wenn sie in Musik gesetzt ist, Momente gibt, wo die Aktion schneller fortschreiten muß: So trat die Anwendung des Rezitativs, ja sogar das gesprochene Wort, vor ihre Augen.

Sie wußten ebenso, daß die lyrische Form vorsätzlich in Krisenmomenten anzuwenden ist, in solchen Augenblicken also, wo die Intrige erstarrt und Liebe, Zorn, Eifersucht oder Haß durch die Zauberkraft der Töne über das gewöhnliche Maß hinausgehoben werden.

All dies haben sie wohl mehr unbewußt empfunden als tatsächlich gewußt und aus diesem Empfinden heraus führten sie wohl den Einschnitt zwischen Rezitativ und Arien ein, denn man vermutet, daß dieser keineswegs willkürlich

gesetzt wurde. „Alles verdient nicht gesungen zu werden", pflegte Debussy zu sagen.

Richard Strauß, der große Meister der zeitgenössischen Oper, äußerte in seinen Schriften, ohne seine Reflexionen bis an die letzten Grenzen getrieben zu haben, wiederholt seine Verwunderung darüber, welch einfacher Mittel seine Vorgänger sich bedienten.

„Es scheint mir — sagte er —, daß es keine abdichtende Wand zwischen der gesungenen Arie, dem Rezitativ und dem Sprachgesang oder gesprochenen Wort gibt und daß sich in der Tonwelt, die wir durchschürfen, eine Menge vermittelnder Zwischenstufen finden, die es gestatten, unmerklich von einer in die andere dieser Ausdrucksarten hinüberzugleiten."

Diese Feststellung machten auch wir, Marcel Delannoy und ich, und wir nahmen uns die Mühe, sie anläßlich der Komposition einer Feenoper „Puck", deren Thema ich dem berühmten „Sommernachtstraum" entnommen hatte, anzuwenden.

Die Shakespearesche Phantasie, reduziert auf ein Opernlibretto, wurde hierauf in verschiedene Sequenzen zerteilt, wie dies bei einer Filmsynopsis üblich ist. Dann einigten wir uns über die gesungenen Partien, also jene, die wir im vorausgehenden als Passagen der „lyrischen Krisen" bezeichneten: die Duos der Liebenden, den Zorn des Oberon, die Versöhnung zwischen Titania und Oberon usw., ferner bestimmten wir die symphonischen Zwischenspiele und die getanzten Divertimenti, z. B. der Wald, wie sich Titania zur Ruhe legt, das Fest der Sonnenwende usw. Als Rezitative und gesprochene Stellen wählten wir jene, die im Verlauf der reichlich verwirrten Intrige unbedingt deutlich verstanden werden müssen. So gaben wir allein mit den gebräuchlichen Mitteln der dramatischen Struktur dieses Feenmärchens einen bestimmten Zusammenhang.

Zugleich bemerkten wir zu wiederholten Malen, an welcher Stelle der Übergang von der „absoluten Arie" zu gesprochenen Prosastellen einen Bruch mit den vorausgehenden lyrischen Passagen zeigte: also sozusagen ein gewaltsames Senken der Temperatur, das auf die Zuschauer die Wirkung einer kalten Dusche ausübt, nachdem sie kurz zuvor den brennenden Ergüssen eines leidenschaftlichen Zustandes ausgesetzt waren.

Daher kam uns der Gedanke, Übergänge zu schaffen, die mehr oder weniger merklich eine Art „verketteter Verschmelzung" bilden sollten, dazu angetan, die Gesangspartien dem gesprochenen Wort und auch umgekehrt das Wort dem Gesang in einer geschmeidigen Art anzuschließen.

Es genügt, gewisse hebräische Klagelieder gehört zu haben, um sich darüber klar zu werden, an welchem Punkt diese progressive Metamorphose vom gesprochenen Wort zum rhythmisch gesungenen und auf Töne umgeformten, genauen Noten entsprechenden Wort stattfindet, um fruchtbar als ergreifender Effekt zu wirken.

Das Fächerwerk der musikalischen Hilfsquellen, denen unsere Untersuchung gilt, beschränkt sich nicht allein auf diese Übergänge. Wir kennen ja auch noch das rhythmisch gesprochene Wort mit Tonuntermalung wie im antiken Melo-

dram und skandierte Chöre ... Wir haben uns bemüht, alle diese Mittel der Situation anzupassen.

Es versteht sich von selbst, daß die Anwendung aller dieser Hilfsmittel einer genauen Kontrolle unterliegen muß, und daß ein solcher Vorgang niemals zu einem Rezept oder einer Formel entarten darf.

Bei unserem Thema „Puck" haben wir uns auch noch eine andere Eigentümlichkeit zu eigen gemacht: Wir haben nämlich aus der Hauptfigur des „Sommernachtstraums" eine stumme Rolle geschaffen, in diesem Falle einen Tänzer; eine Idee, die später auch von Henri Thomas in „Atlantide" angewendet wurde.

Marcel Delannoy und ich beschlossen auch, daß der Zeitpunkt gekommen war, die Tanzkunst von neuem für die Oper wirksam zu machen, und zwar wollten wir sie nicht einfach als Divertissements einbauen, wie dies in der großen Oper des 19. Jhs. üblich war, also einfach als Beigabe aufgepfropft wurde, wie z. B. in „Faust", „Romeo und Julia", „Cid", „Ascanio" — Ballette, die Wagner mit Recht schärfstens tadelte —, sondern als getanzter Ausdruck einer bestimmten Situation und somit als ein integraler Bestandteil, der von der Handlung erfordert wird.

Läßt sich denn nicht Freude, Wut oder Traurigkeit im Tanz viel besser ausdrücken als im Gesang?

Das choreographische Vokabular ist in unseren Tagen bereits so weit entwickelt, daß man mit Hilfe des Ausdruckstanzes, abgesehen vom abstrakten Tanz und ohne in die Pantomime zurückzuverfallen, der traditionellen Formel der alten Oper neues Leben einhauchen könnte.

In unserer lyrischen Féerie tollt die tanzende Figur des Puck wie ein junges Tier in Menschengestalt mit ihren Possensprüngen zwischen den Helden der Historie umher. Er ist aber zugleich auch der treue Diener und Schalksnarr seines Herrn Oberon und seine Handlungen werden, wo dies notwendig erscheint, synchronisch von einer „erklärenden" Fee kommentiert. Weiters ist er der „Deus ex machina" der Intrige oder besser gesagt der Intrigen, denn er ist es, der mit Hilfe einer wunderkräftigen Blume den Liebenden die Erinnerung nimmt und wiederschenkt, den Bauernrüpel Bottom in einen Esel verwandelt und völlig aus eigenem Antrieb tausend andere Possen reißt.

Neben dem tanzenden Puck haben wir verschiedene choreographische Gruppen eingebaut, die sich aus dem Handlungsablauf notwendig ergeben, so unter anderen die ganze ländliche Faunerie von Sylphen, Sylphiden und Elfen, die während Titanias Traum auftreten oder bei der Versöhnung Titanias mit ihrem Herrn und Gebieter Oberon mitwirken, ferner eine Gruppe, die bei der Hochzeitsfeier des Theseus und der Hippolyta mitfeiert und jene, die abschließend in echt volkstümlicher Freudigkeit zum Feste der Frühlingswiederkehr und des neuen Mondes überleitet.

Hatten wir so nach und nach alle Elemente, und zwar in anderer Form, wieder organisch eingesetzt, so schufen wir damit ein totales Schauspiel, in dem die wichtigsten Musen innig zusammenarbeiten, angeordnet nach einer durch die Wichtigkeit der einzelnen Künste vorbestimmten Hierarchie: An der Spitze

Musik und Poesie, hierauf der Tanz und schließlich die bildenden Künste für die Ausstattung, Kostüme und Beleuchtung[1]).

Was entdecken wir, wenn wir einen Blick auf die großen Musikwerke der Gegenwart werfen?

Keinen, oder wenigstens nur herzlich wenige der eben ausgeführten Gedanken.

In Frankreich ist, abgesehen von Arthur Honegger, der sich der lyrischen Deklamation zuwandte und dessen „Antigone", vom Librettisten Cocteau ‚aus der Vogelschau' gesehen, trotz aller Dynamik mehr ein schlagkräftiges als wirklich rührendes Werk bleiben wird, einzig und allein Darius Milhaud dem Kunstwerk Oper zu verschiedenen Malen nahegekommen. Er hütete sich allerdings, die Struktur der Oper an sich zu ändern, gefiel sich jedoch darin, die explosivste Polytonalität — ohne dabei allzu laut zu werden — dem alten Modell einzuverleiben.

Nicht weil die szenische Art des „Christophe Colomb" an den Film appellierte oder „Bolivar" von dem kubistischen Maler Fernand Léger inszeniert wurde, haben diese beiden Werke ein wenig zu einer Erneuerung der schablonenmäßigen Strömungen in der lyrischen Kunst beigetragen.

In Wahrheit sind die großen Opern von Darius Milhaud, ob sie nun „Maximilien" oder „Bolivar" heißen mögen, große „Maschinenstücke" im Stil der „Hugenotten" Meyerbeers, denen ein prächtiges tönendes Gewand umgehängt wurde.

Auch nicht eine Oper wie „Numance" von Henry Barraud vermochte, trotz der vornehmsten Intentionen, einen neuen Akzent in diese Kunstform zu bringen.

Nicht anders denken wir über „Mathis der Maler" von Paul Hindemith und die verschiedentlichen Versuche eines Marcel Landowsky („Das Lachen des Nils Halerius", „Der Narr", „Der Bauchredner"), desgleichen über „The Rake's Progress" von Strawinsky.

Mit diesem „Rake's Progress" hat er sich den Spaß gemacht, die alte Formel der klassischen Oper wieder zum Leben zu erwecken, ohne selbst an sie zu glauben. Er hat sich nicht an die Regeln des Spiels gehalten, hat sich nicht in den Takt des Spiels eingefügt und sich mitreißen lassen. Ununterbrochen behielt er dabei einen klaren Kopf und sein Herz schlug nur im Takt des Metronoms. Um die Personen, die er für lebendige Wesen ausgab, machte er sich kaum Sorgen und er behandelte die Abenteuer seines Helden, ohne selbst dafür Begeisterung aufzubringen. So konnte er auch die Ereignisse, die zum Fall seines Helden führen, ungerührt mitansehen. Er hat eine Partitur geschrieben, die dem Orchester kapriziöse Mäander erlaubt und die köstlichen Kühnheiten mit eleganter Ironie verfolgt, ohne daß irgendwann im mindesten der Kontakt zwischen Orchester und Szene hergestellt wird.

[1]) „Puck" — Féerie-Oper von André Boll, nach Shakespeare, Musik von Marcel Delannoy — erfolgreich kreiert im Jahre 1949 im Stadttheater von Straßburg, im selben Jahre auch ins Repertoire des Théâtre des Champ Elysées aufgenommen, im folgenden Jahr an der Städtischen Oper von Berlin aufgeführt.

Man könnte fast sagen, daß unten im Orchester eine Oper konzertiert wird — und oben auf der Bühne eine Oper gesungen wird.

Gewisse Leute behaupteten, das Thema dieses „Rake's Progress" wäre ein Plagiat. Hatten sie wirklich unrecht?

Schreiten wir vom Fall Strawinsky zum Fall Prokofieff weiter, so können wir bei diesem Komponisten die gleiche Unbekümmertheit bemerken, die er der Struktur seiner lyrischen Werke widmet.

An der Seite der immensen Bouffonerie, die „Die Liebe zu den drei Orangen" darstellt, erweisen sich verschiedene Opern, wie „Der Feuerengel" und „Der Spieler", in bezug darauf, wie das Thema behandelt ist, als eine recht erstaunliche Anpassung an Überkommenes. Originalität zeigt allein der persönliche musikalische Stil dieses Komponisten, aber das ist auch alles.

Fast das gleiche können wir auch von Benjamin Britten sagen, welcher sich nach „Peter Grimes" mit „Billy Bud" nur noch selbst, wenn auch in weniger guter Art, wiederholte.

Nach diesem raschen Rundblick bemerken wir mit Erstaunen, daß es vielleicht gerade einer der weniger begabten und weniger persönlichen Komponisten unserer Epoche ist, welcher nicht ganz ohne Knalleffekt dem armen musikalischen Theater, das mühselig unter der von der Routine angehäuften Staubschicht dahinlebte, etwas neue Kraft verlieh: Wir denken an Gian Carlo Menotti.

Er nahm die veristische Tradition, die auf den berühmten Schöpfungen Puccinis fußt, wieder auf. Als ausgesprochener Theatermann hat Menotti natürlich den stärksten Akzent auf die dramatische Aktion zurückverlagert.

Er weiß es zu schätzen, daß es auf der Bühne — natürlich auch im Bereich der Oper — vor allem wichtig ist, eine Geschichte darzustellen, und zwar eine so aufwühlende Geschichte, wie man sie nur ersinnen kann. Er denkt, daß die Peripetien, die Theatercoups, die Umkehrung der Situationen, kurz alles, was den Zuschauer in Atem zu halten vermag, was ihm die Kehle zuschnürt, unbedingt von Wert ist. Er tritt für die wirksame Intrige ein, für die übersteigerte Intrige, für die „Choc-Intrige".

Er zaudert nicht, seine Themen aus der allernächsten Gegenwart zu schöpfen, aus jener Aktualität, die hart und beängstigend ist: Er geißelt die Missetaten der Bürokratie in seiner Oper „Der Konsul" und jene des Okkultismus in dem Werk „Das Medium".

Er bedient sich oft des vollen Melodrams, aber es ist ein durch das Vergrößerungsglas der universalen Tongestalt gesehenes Melodram.

Er umhüllte es mit einer fast diabolischen Geschicklichkeit: Mit einem Minimum an Mitteln erzielt er ein Maximum an Wirkung.

Menotti ist nicht unbewußt, sondern mit gutem Vorbedacht schöpferisch. Nur auf Grund einer klugen Vorbereitung schafft er seine Opern aus stückweisen musikalischen Fragmenten, die von kurzen und einschneidenden Sätzen und gesungenen Antworten, welche wie Tennisbälle hin und her prallen, unterbrochen werden ... dann bricht im Paroxysmus einer Situation die Arie hervor. Es ist

die formelle Arie, die entweder der Stimmung der Sehnsucht entspringt, wie im „Medium" oder das vokale Ensemble à la Verdi wie im „Konsul".

Menotti betrachtet alle bisher geschriebene Musik als eine Art öffentliches Erbgut, aus dem der Komponist das für ihn Brauchbare schöpfen darf, also sozusagen eine riesige Folklore an Musikwissen, eine Art voluminöses Lexikon, das mit musikalischen Ideen vollgestopft ist. Er wählt daraus mit unvergleichlicher Unterscheidungskraft und fügt die einzelnen Teile mit außerordentlicher Entschlußkraft zusammen. Darauf kittet er die einzelnen Elemente kühn aneinander, entfernt die Schlacken, verwischt die Bindestellen und wirft einen einzigen Block gegen sein Publikum, das fast erdrückt und atemlos das Werk des Künstlers verdutzt bestaunt.

Menotti ist ein Zauberer der Opernbühne.

Heißt das nun, daß er als Muster dienen soll? Heißt das etwa, daß sich alle Opernkunst von morgen nach dieser Formel richten und sich davon inspirieren lassen soll?

Gewiß nicht.

Wir denken ganz einfach, daß Menotti, indem er es wagte, die tiefeingewurzelten Konventionen, in denen die Opernkunst dahinkümmerte, einfach umzustürzen, den Komponisten unserer Tage wohl eine nutzbringende Lektion erteilte.

Mag es auch ein paar Nachahmer Menottis geben, wie es seinerzeit solche von Wagner und gestern jene von Debussy gab. Diese interessieren uns kaum: Ihre Werke werden totgeborene Kinder sein.

Was uns wichtig erscheint, ist der „Aufruf zur Ordnung". Darunter verstehen wir, daß Menotti, in völliger Übereinstimmung mit unserem Empfinden, von neuem den Akzent auf die theatralische Aktion verlegt hat, was ja seine Werke zur Genüge beweisen, und zwar mit einem Ausdruck, der uns lieb und wert ist, weil damit das Operntheater wieder „wirkliches Theater" ist.

Würde doch diese Überlegung jedem Komponisten vorschweben, wenn er, verführt von einem Libretto, sich schaffensbereit über seine Notenblätter beugt . . .

Eine Geschichte zu erzählen ist eine einfache Sache.

Sie gut zu erzählen, ist schon schwieriger.

Sie treffend in Musik zu Gehör zu bringen, ist wohl das Schwierigste, was man sich denken kann.

(Übertragen von Ruth Schopenhauer)

JEAN PAUL SARTRES ATHEISTISCHES BÜHNENCREDO

Von Robert L. John (Wien)

An sich lassen sich Paul Claudel und Jean=Paul Sartre so wenig vergleichen wie Tag und Nacht. Wer aber Claudels Meisterdrama „Le soulier de satin" (1928/29) mit Sartres „Le diable et le bon Dieu" (1951) konfrontiert, wird bald merken, daß hier Analogien vorliegen, die nicht dem Zufall zugeschrieben werden können. Hatte Claudel — zum erstenmal in der Weltliteratur — das Problem der Geschlechterliebe in wahrhaft großartiger Weise als eine religiöse Frage gesehen und gelöst, so setzt Sartre dagegen seine Anschauung von der Sinn= und Frucht= losigkeit aller christlichen Liebe. Sein Riesendrama sollte das Claudels verschlingen.

Es ist keineswegs die gewaltige Dimension allein, die die beiden Dramen ein= ander äußerlich ähneln läßt. Sie haben beide Herrenmenschen des 16. Jahr= hunderts zu Helden, beide einen überreichen Aufwand von Personen, beide den Zug zu einer episch anmutenden Weitläufigkeit, beide die lockere, oft nur in der allgemeinen Psychologie des Ganzen beruhende Verbindung der Teile, der die unnachgiebige Triebfeder einer vorwärtsdrängenden Dramatik zu fehlen scheint. Beide Autoren lieben das Rankenwerk einer beim ersten Lesen oder Hören verwirrenden Vielfalt von Nebenhandlungen. Beide Autoren zielen nach einer Antwort auf die Frage nach dem Sinn alles menschlichen Lebens; Claudel gibt sie als Christ aus der Fülle eines gläubigen Herzens, Sartre mit der Eises= kälte eines nicht eben messerscharfen, aber doch stechenden Intellekts, dessen Stiche freilich überraschend weit danebentreffen. Beide Autoren weisen dem Gebet eine große, dramatisch entscheidende Rolle zu. Natürlich in einem durch= aus verschiedenen Sinne.

All diesen Analogien stehen indes gewaltige Unterschiede gegenüber. Claudel ist Dichter von höchstem Rang, wohl der größte metaphysische Dichter seit Dante, von einer virtuosen Beherrschung aller sprachlichen Mittel, von jener tiefen optimistischen Wärme und Innerlichkeit, die aus seinem Credo strömt; ein Dramatiker, dem der Lyriker Claudel die ganze Skala einer reichen Empfin= dungswelt zur Verfügung stellt, vom hauchzarten Jungmädchenscherz bis zu den letzten Erschütterungen einer Conquistadorenseele[1]).

[1]) Vielleicht ist seit der Fluchszene im König Lear nichts Pathetisch=Tragischeres geschrieben worden als jene letzte Szene des dritten „Tages", in welcher der Vizekönig Rodrigo schluchzend das Wörtlein nicht ausspricht, das Dona Proëza, seine Geliebte, am Leben erhalten würde, von der er über ein Jahrzehnt durch die ganze Breite des Antlantik getrennt war und die aus den Klauen eines gewalttätigen, zum Islam abgefallenen Gatten zu erretten er mit einer ganzen Flotte nach der marokkanischen Seefeste Mogador kam.

Solcher Kunst gegenüber steht Sartres „Le Diable et le bon Dieu" weit zurück. Es ist das Drama nicht eines großen Dichters, sondern eines versierten Bühnenautors, der um Knalleffekte nie verlegen ist. Als ein Bekenntnisstück atheistischer Existenzialphilosophie soll es die Zuhörer von der letzten Sinnlosigkeit der gesamten Werteskala des menschlichen Daseins überzeugen. Diese Sinnlosigkeit erstreckt sich natürlich besonders auf alle Unterschiede zwischen Gut und Bös. (Sie erstreckt sich jedoch nicht auf Sartres eigene Weltdeutung!)

„Der Teufel und der liebe Gott" ist eine dramatische Handlung, die im Deutschland der beginnenden Reformation spielt. Darf man den „Seidenen Schuh" die Geschichte einer Gebetserhörung nennen — das ganze Geschehen von mehr als zwanzig Jahren hängt von dem Eingangsgebete des gekreuzigten Jesuitenmissionärs ab, der Don Rodrigos Bruder ist —, so kann man Sartres Stück als die Geschichte der Folgen eines nicht erhörten Gebetes bezeichnen. Gerade um dessentwillen ist Sartres Bühnenwerk in seiner Grundkonzeption das gedankliche Negativ zu dem Drama Claudels. Es ist das Gebet des Ritters Goetz — nicht zu verwechseln mit Goetz von Berlichingen —, eines skrupellos verbrecherischen Gewaltmenschen, der, nachdem er sich einmal entschlossen hat, ein Engel in Menschengestalt zu sein, durch sein Gebet Gott zwingen will, sich durch ein Wunder zu manifestieren. Das Wunder bleibt aus und Goetz nimmt seine Rache durch den Entschluß, es fortan noch ärger zu treiben als je zuvor.

Auch zu Beginn steht, ebenso wie im „Seidenen Schuh" ein Gebet, von dem innerlich allerdings nichts abhängt. Alle drei Akte mit ihren elf Bildern würden durch eine Streichung dieses Gebets keine Einbuße erleiden und Sartre hätte genug andre Möglichkeiten finden können, eine Exposition zu geben. Der Beter ist der Erzbischof von Worms; aber es scheint sich eher um die Auseinandersetzung eines mißgelaunten Herrschers mit seinem Adjutanten zu handeln als um ein Gebet. Wir erfahren, daß sich die Stadt Worms gegen ihn erhoben hat, während er gegen Goetz und seinen Bruder Konrad kämpfte. Unter der Führung von Heinz und Nasty haben die Empörer Klerus und Klosterfrauen gefangengesetzt. — Indes, die eben eintreffende Nachricht vom Siege des bischöflichen Heeres und Konrads Tod heitert den Herrn von Worms mit einem Schlage wieder auf. Es war also von Nutzen, daß er Goetz hatte wissen lassen, ein Verschwinden seines Bruders würde ihm dessen Ländereien eintragen. So schlägt sich Goetz, immerfort seines diabolischen Treibens sich rühmend, auf die Seite des Erzbischofs, gegen die aufständischen Wormser. Als ein Freund von freilich zweifelhaftem Wert, denn seine illegitime halbaristokratische Abkunft, die er innerlich nicht verwinden kann, macht ihn zum erklärten Feind Gottes und der Menschen. Ein einziger Wormser Kleriker, der Armeleutpriester Heinrich, wurde von der allgemeinen Verhaftung der geistlichen Personen ausgenommen und darf sich auf der Straße zeigen. Eine in Tränen aufgelöste Mutter will von ihm wissen, warum ihr Kind gestorben sei. Seine Antwort ist: Je ne sais pas . . . ce qui arrive est le meilleur. Schon an diesen beiden Klerikern, dem Erzbischof und dem Seelsorger, ist zu erkennen, daß Sartre seine Gestalten nicht aus dem Leben nimmt, sondern als Symbole seiner Thesen auf-

treten läßt. Die künstlerische Schwäche seines Dramas beruht größtenteils auf eben dieser Tatsache. Die noch größere philosophische Schwäche auf der bereits berührten existenzialistischen Behauptung von der radikalen Sinnlosigkeit des Lebens — bei gleichzeitigem Anspruch auf Sinnfülle dieser Lebensanschauung. Der Autor ist indes ein viel zu gewiegter Experte für handfeste Bühnenwirksamkeit, als daß er diese mangelnde dramatische und gedankliche Lebenskraft allzu deutlich werden ließe. Im Gegenteil, er macht sie durch Knalleffekte wett, die namentlich im ersten, nicht weniger als 111 Seiten umfassenden Akt ihre Wirkung nicht verfehlen. Eine Wirkung allerdings, die mit Mitteln erkauft ist, die jedem, dessen Sinn für Ehrfurcht nicht erloschen ist, Pein bereiten: mit den Mitteln der Blasphemie.

Es ist wahr, auch Claudel läßt den Renegaten Camillo antichristliche Blasphemien aussprechen; aber eben als Äußerungen eines abtrünnigen Christen. Hier aber sind sie in der offenkundigsten Weise der Ausdruck einer Grundhaltung des militant atheistischen Autors selbst und deswegen unerträglich. Alle an Gott gerichteten Bitten — und es sind deren nicht wenige — werden zu halben oder ganzen Lästerungen. So auch die Worte des Priesters Heinrich, dem der von der wütenden Menge zu Tode getroffene Hilfs-Bischof noch schnell den Schlüssel zuschiebt, mit dem sich Goetz einen unterirdischen Zugang zur Stadt erschließen kann: „Tu a voulu que la trahison fût mon lot sur la terre: que ta volonté soit faite" (1. Bild).

Goetz, so erfahren wir, hat sich auf die Seite des Erzbischofs geschlagen, um die Lust an der Niedermetzelung von 20.000 Wormsern genießen zu können; aber noch mehr deshalb, um mit dieser Schandtat Gott selber zu treffen: „Dieu c'est le seul ennemi qui soit digne de moi . . . c'est Dieu que je crucifierai cette nuit." Dieses diabolische Gott-treffen-Wollen macht seine Freude aus. Aber dieser Saurier von Schlechtigkeit ist trotz allem nur ein konstruierter Unhold.

Kurz vor dem geplanten nächtlichen Sturm auf Worms hat sich Nasty, der schwärmerisch nach der Schutzherrschaft über alle Armen in Deutschland strebt, bis zum Zelte Goetzens durchgeschlichen, wo eben ein Attentat mißglückt ist, das ein Freudenmädchen gegen ihn angezettelt hatte. Nasty kommt mit dem Vorschlag, Goetz möge sich zum bewaffneten Anwalt aller Enterbten machen und die Rolle einer Gottesgeißel übernehmen. Aber weder Nasty, noch Heinrich, der Anwalt der gefangengesetzten Priester und Nonnen von Worms, noch ein Bankier, den der Erzbischof, der nunmehr einer Amnestie zuneigt, als Unterhändler zu Goetz schickte, dringen bei ihm durch. Nichts, so scheint es, kann das Ungetüm von der Zerstörung und dem Blutbad abhalten. Noch diese Nacht soll es geschehen.

Während seine Soldateska bereits zum Sturme angetreten ist, der mit Hilfe von Heinrichs Schlüssel nur von kurzer Dauer sein wird; während die Folter den Ketzer Nasty dazu bringen soll, bei dem gehaßten Armeleutpriester vor seinem Galgentod zu beichten; während das Mädchen Catherina den Stallknechten zugeworfen wird, und Goetz sich in einer Flut von Lästerungen ergeht (Je commence à croire que Dieu me laisse carte blanche: Merci mon Dieu, merci beaucoup . . . III, 6), genügt ein recht hausbacken theologisches Gespräch

Heinrichs über die allgemeine Schlechtigkeit der Welt — es ist eine rein protestantische Theologie von der Alleinwirksamkeit Gottes, der zufolge noch nie jemand etwas Gutes getan habe — um binnen Minuten aus Goetz einen Mann zu machen, der den Beweis erbringen will, daß er das Gute tun, ja ein Heiliger sein werde. Über Jahr und Tag werde Heinrich selber über die Einhaltung dieses Versprechens urteilen können. Auf eine Würfelwette mit Gott soll es ankommen. Gewinnt Goetz, wird Worms verbrannt, verliert er, so wird Goetz nicht mehr wiederzuerkennen sein: ein zweiter Franz von Assisi und Vinzenz von Paul in einer Person. Als Spielpartner meldet sich schließlich Catherine, die Zwei und Eins würfelt. Dennoch gewinnt sie, da Goetz nur je ein Auge wirft und damit verliert. Freilich lacht sie ihm nach seinem Abgang nach: Il a triché, il a triché, je l'ai vu, il a triché pour perdre! Die psychologische Schwäche dieser entscheidenden Stelle ist, wie man sieht, ganz ungewöhnlich groß. Diese Schwäche wird auch dadurch nicht geringer, daß sich nachträglich herausstellt, daß der ganze Umschwung — Bekehrung kann man ihn kaum nennen — nichts als ein frivoles Spiel war, darauf angelegt, Gott aus seiner Verborgenheit herauszuzwingen.

Der zweite Akt zeigt uns den neuen Goetz. Er erfüllt sein Heinrich gegebenes Versprechen in einem alle Vorstellungen übersteigendem Maße. Er ist zu einem Wohltäter von überströmendster Bruderliebe geworden. Er wünscht nichts sehnlicher als den Bau seiner Cité du Soleil, seiner Sonnenstadt, in welcher die Armen alles finden sollen, wessen sie bedürfen. Nasty hingegen ist all diesen Plänen spinnefeind; was er braucht, das sind sieben Jahre Zeit, um den heiligen Krieg aller Stiefkinder der Gesellschaft vorzubereiten. Eine Schenkung von Grund und Boden würde nur Neid und Haß unter den Armen selber zur Folge haben. Aber Goetz läßt sich durch nichts davon abhalten, Spitzenleistungen hilfsbereiter und entsagungsvoller Nächstenliebe zu bieten. Indes, wie immer man die Sache drehen und wenden mag, seine Bekehrung bleibt eine Attrappe, die mit Nächstenliebe, wie das Christentum sie versteht, nichts zu tun hat. Nicht die Gnade des göttlichen Logos steht hier wie bei Claudels Bekehrungen im Hintergrund. Naiv wird eine Christusauffassung vorgebracht, die ganz aus dem altjüdischen „Toledoth Jeschuah" bezogen ist: Sartre läßt Goetz sich mit dem Gedanken trösten, auch Jesus Christus sei ein Bastard gewesen (4. Bild, 4. Szene)! Mit andern Worten: Goetzens Bekehrung ist weit davon entfernt, eine Bekehrung zum christlichen Credo zu sein.

Ansonsten aber ist er ganz rührende Liebe und Hilfsbereitschaft, die sich durch die kühle Reserve der Bauern nicht wankend machen läßt. Ganz andern Anklang findet bei ihnen Tetzel, der mit zwei „Mönchlein" auftretend, die abwechselnd beim Stichwort Hölle oder Paradies Trommelwirbel oder Flötentöne hören lassen, eine ungewöhnlich geschäftstüchtige Kumpanei bildet, ganz nach dem Herzen Voltaires gezeichnet. Das Landvolk drängt sich um diese geistliche Verkaufsstelle, während es Goetz mit seinen schönen Plänen sozialer Liebe als völlig belanglose Größe allein läßt. Kein Mensch hört auf den früheren Herrn. Es nützt ihm auch nichts, daß er einen eben daherkommenden Aussätzigen auf

den Mund küßt, während ihm Tetzel nur aus der Ferne einen Gratis=Ablaß=zettel zuwirft. Heinrich, nunmehr vom Wormser Erzbischof exkommuniziert, erscheint und bringt die Nachricht von der Agonie des Freudenmädchens Catherine. Auf Goetzens: Gott sei ihrer Seele gnädig!, beginnt Heinrich zu lachen; der Grund davon ist, daß „er" (gemeint ist der Teufel), hinter Goetz stehend, Grimassen schneidet. Auch dieses unsichtbare Dabeisein der Hölle ist eine deutliche Reminiszenz an den Seidenen Schuh Claudels, an das Auftreten von Proëzas Schutzengel. Aber in welcher Variante!

Ein beginnender Bauernaufstand wird auf Heinrichs Rat durch einen mit Nasty vereinbarten Kniff abgebremst. Das Bauernvolk ist wegen der zu diesem Kniff gehörenden Abwanderung des Klerus nun in die Kirche übergesiedelt, wo wir auch Hilda antreffen, die aus einer reichen Müllerstochter und Kloster=kandidatin — eine Art Dostojewskischer Gestalt — aus purem Mitleid mit den Armen zu einer Gottesverächterin geworden ist. Sie hat auch Catherines Leid um Goetz mitgelitten, so daß sie jetzt nur tiefste Verachtung für ihn übrig hat. Während Catherine, bloß ohnmächtig, aber für tot gehalten, auf einer Bahre zur Kirche gebracht wird, dort wieder zu sich kommt und nach einem Priester schreit, lehnt es Heinrich als Exkommunizierter ab, die Verfemte zu absolvieren und auch der Protestant Nasty zuckt nur die Achseln, obgleich er sonst mit Vorliebe über das allgemeine Priestertum aller Christen spricht.

Goetzens Reue über seine an Catherine begangenen Missetaten entlädt sich (VI, 6) in einer alles Erwarten und jeden Geschmack weit hinter sich lassenden Art und Weise. Nachdem er alle aus der Kirche gewiesen, beginnt er Worte zu sprechen, die als Gebet zu nehmen uns zugemutet wird. Es scheint, daß nur ein militanter Existenzialist wie Sartre das Folgende noch für Gebet zu halten fähig ist: Jetzt habe ich! Wie geizig du auch mit deinen Wundern sein magst, jetzt mußt du doch eins für mich tun! . . . Ich werde Christus bitten, daß er mir deine Sünden gibt . . . Ich werde sie tragen an deiner Statt . . . deine Seele wird rein sein, wie am Tage deiner Geburt." Die Erhörung dieses dogmatisch und kanonisch reichlich infantilen (und überflüssigen) „Gebetes" soll in einer augen=blicklich sichtbaren Zeichnung Goetzens durch Aussatz oder Pest und Cholera bestehen. Aber nichts geschieht, außer daß unser Konvertit Gott mit Vor=würfen überhäuft.

In Wahrheit hätte Heinrich eine Sterbende sehr wohl absolvieren können, aber selbst wenn nicht einmal ein exkommunizierter Priester zur Stelle gewesen wäre, konnte die Absolution durch einen Akt der Reue aus dem Glauben und der Liebe vollgültig ersetzt werden. Ein auf die Bühne gebrachtes religiöses Thema verlangt auch rein bühnenmäßig eine dogmatisch einwandfreie Be=handlung. Wenn sich alle beteiligten Personen des Spiels in der Behandlung dieses Themas irren, so beweist das nur, daß der Autor selbst im Irrtum steckt. Was ist von einem Dramatiker zu halten, der den entscheidenden Wendepunkt seines Stücks auf ein allgemeines Nichtwissen um einfache Katechismuslehren stützt? Doch wohl, daß er nicht von Gnaden der Muse, sondern höchstens von überraschenden Regieeinfällen lebt.

Es ist in der Tat bühnenwirksam (aber auch um kein Jota mehr als das), wenn nun Goetz auf die Kanzel steigt und dort ein lästerliches Ringen mit Gott aufführt, nicht etwa um die Bewahrung Catherines vor dem Tode, sondern um ein Wunderzeichen, das ihr die Gewißheit ihres Seelenheiles bezeugen soll. Kennte die kirchliche Lehre die Verleihung der Heilsgewißheit ausschließlich durch die Absolution von seiten eines Priesters, so wäre die jetzt folgende Selbstverstümmelung Goetzens, der sich mit einem Dolch selber die Wundmale Christi beibringt, um die Sterbende glauben zu machen, es fließe Christi Blut für sie, und um ihr ein friedliches Hinüberschlummern zu sichern, noch eher ein wirklich tragischer Höhepunkt. Aber bloße Ignoranz im Kleinen Katechismus reicht dazu in keiner Weise hin. Selbst eine Berufung auf poetische Lizenz ist zugunsten blanker Unwissenheit unstatthaft.

Der dritte Akt zeigt uns die Sonnenstadt. Sie hallt vom Worte Liebe wider. Ihre Bürger weigern sich entschieden, an einem kürzlich ausgebrochenen Bauernaufstand teilzunehmen oder die Rebellen irgendwie zu unterstützen. Hilda ist von dem bonheur de brébis, dem grünen Weideglück der Sonnenstädter angewidert. Goetz erkennt mit scharfem Blick den eigentlichen Grund: Er hat die Armen Hilda gestohlen! Ihre Eifersucht macht sie zur Feindin der Cité du Soleil.

Nun tritt Nasty auf, nicht ohne gegen Gott zu murren: der Aufstand brach sieben volle Jahre zu früh aus. Schuld daran ist in seinen Augen Goetz, der mit seiner Sonnenstadt bei den übrigen Bauern nur die Gefühle des Hasses und Neides geschürt hat. Die Vorbereitung des Aufstands war unzureichend. In einigen Tagen werden die Empörer zurückfluten, in einigen Monaten werden sie abgeschlachtet sein. Goetz möge das Kommando der Rebellen übernehmen, ihm als dem größten Führer Deutschlands werde es glücken, die neue Ordnung zu schaffen. Hilda wird gerufen, sie möge Nastys des „Propheten" Antrag unterstützen. Allein, sie verbietet Goetz das Kriegskommando. Und dabei bleibt es. Goetz und Hilda tragen für diesen Beschluß gemeinsam die Verantwortung. Wie in einer plötzlichen Eingebung geht nun Goetz selber daran, die Bauern aufzusuchen und ihnen das Aussichtslose ihres Krieges vorzuhalten. Ihre mißtrauische Hartgläubigkeit will er mit einer vorgetäuschten Prophetengabe besiegen, kraft deren er jedes einzelnen Kriegstod mit Sicherheit voraussagen könne und er spart mit diesen fatalen Blicken in die Zukunft keineswegs. Restliche Zweifel sollen schließlich durch seine blutenden Stigmen besiegt werden. Unglücklicherweise kommt Goetzens ehemaliger Kammerdiener Karl dazu, der sich auf Taschenspielerei verlegt hat: aus seinen erhobenen Händen kommt ebenfalls Blut. Goetz entlarvt das als Trick, allerdings umsonst, denn Karl ist nicht so leicht zu schlagen: ein Stab blüht, ein Hase kommt aus seinem Hut, Rauch hüllt ihn ein, — wenn das alles pure Zauberstückchen seien, so möge sie Goetz nur nachmachen, was ein Taschenspieler könne, müsse auch ein Prophet fertigbringen!

Seine nächste „Nummer" ist an abstoßender Widerwärtigkeit nicht zu überbieten. Er bittet um eine Offenbarung, stößt wilde Schreie aus, beginnt mit fremder Stimme zu sprechen und flugs umkniet ihn alles in Ehrfurcht und ver-

nimmt die Kunde aus dem Jenseits: „Ici, Dieu, je vous vois." Goetz soll antworten, warum er sein Land verschenkt habe. Die Frechheit dieser Antwort macht den Gaukler lachen, aber auch dieses Lachen wird mit Andacht vernommen, desgleichen die anschließende Hetzrede gegen die Besitzenden und Landverschenker. Das Ende ist die Verjagung Goetzens, der von den Aufständischen nur deswegen nicht erschlagen wird, weil Nasty für ihn eintritt. Die rebellische Bauernschaft hält es mit dem Schwarmgeist und dem abtrünnigen Diener Goetzens.

Inzwischen haben die bewaffneten Bauernscharen die Sonnenstadt, die nicht mithalten wollte, in Schutt und Asche gelegt. Hilda, die flüchten konnte, schreibt das Schicksal der Sonnenstadt, schmerzüberwältigt am Wegrand sitzend, ganz sich selber zu: ohne das böse Beispiel ihrer Weigerung, am Bauernaufstand teilzunehmen, wäre es nie so weit gekommen. Ihrer existentialistischen Seele letzte Erkenntnis lautet: „On ne peut aimer que sur terre et contre Dieu." Goetz, der nun vor der trostlosen Brandstätte seines neuen Lebens steht, will fortan den Rest seines Lebens nur in der Betrachtung des Todes zubringen. Hilda will aus Mitleid bei ihm bleiben: er ist der Unglücklichste von allen.

Sechs Monate später. Nunmehr taucht Heinrich in den Ruinen der Cité du Soleil auf, das Jahr der Wette ist verstrichen. Hinter ihm der Teufel als unsichtbarer, aber immer wieder angesprochener Begleiter. Alles Rufen nach Goetz aber ist umsonst. Eben hat sich Heinrich unverrichteter Dinge davongemacht, als Goetz herbeikommt. Er ist ein Büßer geworden, hat schon drei Tage nichts getrunken, hält aber, um die Buße zu verschärfen, einen gefüllten Wasserkrug in Händen. Es ist dies seine Methode, die Versuchungen der Sinnlichkeit von sich abzuwehren und offenbar das einzige Mittel, wie einige tiefe Züge, die er auf Hildas Zureden aus dem Kruge tut, sogleich beweisen. Aber danach kommt, wie sie richtig voraussah, die Geißel, die übrigens sie selber schwingen und noch dazu Goetz ins Gesicht schlagen soll.

Auf Weisung seines unsichtbaren Kameraden ist Heinrich wieder zurückgekommen. Wütende Bauern, meldet er, fahnden nach Goetz und würden ihn noch in dieser Nacht umbringen. Die Botschaft wird mit einem Humor quittiert, der von einem so strengen Büßer kaum erwartet werden dürfte. Die Armee Nastys wurde von der der Landherren zersprengt. 25.000 Bauern sind gefallen. Das bedeutet das Ende. Und alles nur, weil kein Goetz an der Spitze der Rebellen stand. Eben das aber wollen sie ihm heimzahlen. Hilda spornt ihn zur Flucht an, denn sich einfach töten lassen, hieße einen Betrug begehen. Worauf Goetz in anerkennenswerter Selbsteinschätzung fragt, ob denn nicht sein ganzes Leben ein Schwindel gewesen sei. Aber Heinrich ist vor allem gekommen, um sein verabredetes Urteil fällen zu können. Mit einer gewissen Befriedigung unterzieht sich Goetz dem Verhör. Der Prozeß kommt seinem Bedürfnis nach Klarheit entgegen. Es soll sich erweisen, ob niemand etwas Gutes tun könne.

Die Grund- und Bodenverschenkung Goetzens läßt Heinrich nicht als gutes Werk gelten. Er habe nur geschenkt, um zu zerstören. 25.000 Tote bewiesen das. An einem Tage Tugend habe Goetz mehr Böses getan, als in 35 Jahren

Laster. In Wahrheit habe er die Armen stets verabscheut. In die Enge getrieben, erklärt Goetz, eigentlich nie etwas andres geübt zu haben, als Verrat, und selbst das Würfelspiel vom Vorjahr sei nur ein Verrat am langgewohnten Bösen gewesen[2]).

Damit ist der Prozeß zu Ende. Heinrich hat gesiegt: Gutes zu tun ist unmöglich. Nun aber zieht Goetz aus dieser These nicht die calvinistische Schlußfolgerung Heinrichs, daß der Mensch eben ein Nichts sei vor dem alleingültigen Willen Gottes, sondern die Sartresche Konklusion: „Dieu n'existe pas!"

Heinrich bekommt über diese Logik einen Wutanfall, stürzt sich auf Goetz, der unter seinen Fausthieben „Alleluja" lacht und schreit, „Alleluja, es gibt nur die Erde! Heinrich, ich habe den Prozeß nicht verloren — es war gar keiner —, der Richter war nicht da, ich fange von vorn an! Das Leben!" Heinrichs Wut steigert sich, er bringt Goetz in Erstickungsgefahr, dieser greift nach einem Messer, — soll es Heinrich sein, wenn einer von beiden sterben muß. Goetz sticht zu, und nun ist es der Armeleutpriester, der in einer Welle von Haß, Verzweiflung und Unglauben verröchelt.

Das letzte Bild versetzt uns ins Lager der übriggebliebenen Rebellenbauern. Eine Hexe macht sie mittels einer Holzhand unverwundbar. Nasty will sie verjagen, doch Karl nimmt sie in Schutz. Im Streit, der darüber ausbricht, hören wir auch Nastys Wort: Ich habe diesen Krieg nicht gewollt, und erkenne darin eine maliziöse Anspielung auf spätere Zeiten. Der zum einfachen Atheisten „bekehrte" alte Gotteshasser und Menschenschinder Goetz erscheint und ist willens, als einfacher Soldat unter Nastys Kommando zu dienen. Er will Menschen um sich, die ihm von allen Seiten den Anblick des Himmels verstellen. Für Nasty kommt ein solches Anerbieten nicht in Frage. Wenn Goetz dem Aufstand dienen will, dann nur durch sein persönliches Oberkommando. Es bedarf nur noch einiger kleiner, quasi — metaphysischer Erwägungen, um dieser Sache einig zu werden. Goetz nimmt an. Ein Bauernführer, der ihn erkennt und lieber auf der Stelle krepieren will als ihm gehorchen, wird durch einen Dolchstoß aus Goetzens Hand dieser Alternative sogleich enthoben. Nur wenn Goetz mehr gefürchtet wird als der Feind, ist der Sieg sicher. Furcht und Schrecken verbreiten wird seine neue Art der Liebe sein und tiefste Einsamkeit seine neue Geselligkeit. Sein letztes Wort vor dem Fallen des Vorhangs ist nicht nur des Dramas, sondern überhaupt der Sartreschen Lebensweisheit letzter Schluß: Il y a cette guerre à faire et je la ferai — Dieser Krieg muß sein und ich will ihn führen . . .

Auch Goetzens Bauernkrieg kann nicht anders verlaufen sein als alle Bauernkriege. Wir erfahren nichts davon, aber es ist eben die Geschichte selbst, die ein scharfes Licht auf die Sinnlosigkeit von Goetzens letztem Entschluß fallen läßt. — Es läuft auf eins hinaus, ob man Heiliger oder Verbrecher ist, ob Gutes oder Böses geschieht. Man kommt um die Sinnlosigkeit des Lebens auf keinen Fall herum. Eine Sinnlosigkeit, die nicht bloß für Goetz, sondern für jeden Menschen gilt. Quod erat demonstrandum.

[2]) Dieses wahllose Durcheinanderwerfen ethischer Begriffe ist primär keineswegs ein Fehler Götzens.

Ist Claudels Soulier de Satin ein gewaltiges Bekenntnis zur unendlichen Harmonie der Vorsehung, so ist Sartres Le diable et le bon Dieu, wie schon eingangs erwähnt, die Predigt einer sinnentleerten Welt mit ihrem einzigen kategorischen Imperativ: Zähne zusammenbeißen und weiterleben! Daher ist sein Drama aller wirklichen Poesie so bar wie es auf den weltbedeutenden Brettern nur immer möglich ist. Keine Gestalt ist ein wirklicher Charakter, nicht einmal ein wirklicher Typ. Lediglich personifizierte Thesen sprechen und handeln. Sie sprechen daher alle in der gleichen Sprache, im gleichen Ausdrucksstil. Ob es der Erzbischof ist oder ein Bauer, ob ein Ritter oder Freudenmädchen, ein Schwarmgeist oder Bankier, sie drücken sich insgesamt in der gleichen Art und Weise aus, ohne jede Abschattung nach Stand, Alter oder Geschlecht. Und alle handeln so, wie es die Thesenkonstruktion erfordert. Ihr Tun kommt nicht aus persönlichen Antrieben oder Leidenschaften, sondern ist wesentlich immer die Resultante sorgfältig ausgeklügelter Umstände. Goetz tritt uns im ersten Akt als Blutmensch, im zweiten als „Heiliger" entgegen. Einmal gefällt es ihm, Gott durch Verbrechen zu treffen, das andre Mal, ihn durch Attitüden von Mitleid und Nächstenliebe zu veranlassen, sich unverzüglich durch Wunder kundzugeben. Die blasphemische Umrankung des entscheidenden Würfelspiels spricht deutlich genug von der gleichbleibenden innern Verfassung Goetzens. Im Alltagsleben nennt man derlei anscheinende Gesinnungsänderungen Hysterie. Und wie anders sollte man das mit der Stigmatisierungsmaskerade endende Gebet nennen, das so wenig Gebet ist wie dasjenige von Franz Moor in den Räubern? Dennoch macht es Sartre (als ob irgendein Christenmensch unter solchen Umständen an eine Erhörung auch nur denken könnte!) zum Ausgangspunkt eines beginnenden Glaubenszusammenbruches, ganz so, als hätte Goetz überhaupt religiöse Überzeugungen zu verlieren, ganz so, als ob das Ausbleiben der Erhörung für Leser und Hörer eine peinliche Überraschung bedeutete. Selbst die Gründung der Sonnenstadt ist in Wirklichkeit nur der Ausfluß einer theologischen Schrulle. Nur der kapriziöse Gegenbeweis zu Heinrichs These, daß es unmöglich sei, Gutes zu tun. Was immer dann Goetz nach außen Gutes tut, er tut es nicht aus guter Gesinnung, es sei denn (ganz selten) aus bloßem Versehen.

Nicht bloß theologisch ist das Stück mit seinen Verzeichnungen des Glaubens, des Gebetes, der Nächstenliebe, der Prädestination, der Gnade, ein Nonsens, den die Kirche nicht anders als ausdrücklich ablehnen konnte; auch philosophisch schwebt es in der Luft: in einer sinnlosen Welt ist es eben sinnlos, Weltdeutungen zu versuchen, die nicht sinnlos wären. Hier breitet sich ein Sumpf aus, aus dem sich auch Sartre nicht beim eigenen Schopf herausziehen kann.

Die glanzvollen Pariser und sonstigen Erstlingserfolge des Stücks dauerten nirgends an. Die unleugbaren Bühneneffekte verloren unter der Sonde einer näheren kritischen Betrachtung ihren Wert. Theater ist Leben, das sich nicht diffamieren läßt.

EPISCHES THEATER?

Beitrag zur Dramaturgie des 20. Jahrhunderts

Von Margret Dietrich (Wien)

Teil II (Schluß)

D. BERT BRECHTS BEGRIFF DES „EPISCHEN THEATERS"

I. Fixierungsversuche im Weltbild

Bert Brechts Begriff des „epischen Theaters", d. h. der epischen Schauspielkunst und des epischen Bühnenwerkes (Oper und Sprechstück) gründet sich auf kommunistisches Gedankengut, und zwar in mehrfacher Hinsicht:

1. in bezug auf die ästhetische Fixierung seiner Kunstauffassung,
2. in bezug auf die soziologische Fixierung seiner Kunstauffassung und
3. in bezug auf die historische Fixierung seiner Kunstauffassung.

Die erste Beleuchtung führt ihn zum ästhetischen Erlebnis der kritischen Fähigkeit der „Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters".

Die zweite Beleuchtung führt ihn zum Hinweis auf die Arbeiterklasse, die — als die Klasse der Produzierenden im Gegensatz zu den bourgeoisen Utilitaristen — sich am unvoreingenommensten dem Vergnügen der Kritik, vor allem der Kritik an der Gesellschaft, widmen kann. Die Arbeiterklasse kann es sich leisten, kritisch ihre Unternehmungen zu betrachten, weil sie sich nicht zu scheuen braucht, auch die eigene Gesellschaft ins Licht der Öffentlichkeit zu stellen. Sie ist also prädestiniert für das moderne ästhetische Vergnügen kritischer Kunsttätigkeit.

Die dritte Beleuchtung aber führt ihn zur Kennzeichnung der historischen Relationen, die er im Sinne des Marxismus-Leninismus sieht und entsprechend in die Ästhetik und Soziologie seiner Kunsttheorie einbaut.

Das Bewußtsein der Veränderbarkeit der Zustände, der ständigen Veränderung der Welt muß — nach Brecht — aufrechterhalten bleiben, um den Willen zur Verbesserung der Welt und der Zustände ständig zu animieren. Das Theater muß in diesem Sinne produktiv sein, d. h. es muß den produktiven Interessen der Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters durch Aktivierung der Kritik und Animierung des Weltverbesserungswillens ein ästhetisches Vergnügen bereiten. Daß eine solche Ästhetik weit von den üblichen Begriffen abweicht, ist sehr einsichtig. Sie steht im Zeichen der „schönen Logik", wie sich das für das

„wissenschaftliche Zeitalter" gehört. Brecht beruft sich auf den Atomphysiker R. Oppenheimer, der die wissenschaftliche Haltung preist, die „ihre Schönheit hat und der Stellung des Menschen auf Erden wohl angemessen scheint". Die Ästhetik als „Erbstück einer depravierten und parasitär gewordenen Klasse", die dem Kult der Schönheit huldige, lehnt er ab.

Man kann diese theoretischen Gedankengänge Brechts in verschiedenen seiner Aufsätze klar verfolgen und zu einem geschlossenen System zusammenbauen[1]).

Die dramaturgischen Betrachtungen Brechts zum epischen Theater sind nicht zu trennen von seinen Betrachtungen zur Schauspielkunst. Entsprechend dem epischen Theater fordert er eine epische Schauspielkunst.

Um Brecht zu begreifen, ihm gerecht zu werden und ihn zu kritisieren, muß vorerst alles vergessen werden, was bisher in diesem theoretischen Versuch an Definitionen für das epische Drama festgelegt wurde: bezüglich der Baugesetze, bezüglich der Problemmotivierung in der Handlung, bezüglich der dramatischen Antinomien, der Fixierung der epischen Formelemente als Medium zur Regulierung psychischer Eindrücke, der Bestimmung des Archaischen in der modernen Dramatik, der Überlegungen zur Charakterisierung des symbolrealistischen Stilgefüges usw.

a) Ästhetik im wissenschaftlichen Zeitalter

Brecht stellt an erste Stelle bei seiner Definition des epischen Theaters das ästhetisch-kritische Vergnügen, das aus dem demonstrativ-wissenschaftlichen schöpferischen Prozeß erwächst und jede Magie ausschließt, ja, verbannt. Er schreibt ja für die „Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters" und traut dem wissenschaftlichen Verhalten und Vermögen die erwünschte Weltverbesserung zu. Seine Wissenschaftsgläubigkeit beruht auf dem Bekenntnis zum dialektischen Materialismus und zum wissenschaftlichen Sozialismus.

Brecht versucht nun, das epische Theater, wie er es auffaßt, von diesen Gesichtspunkten aus neu ästhetisch einzuordnen, d. h. ihm eine Stellung in einer Wissenschaftsästhetik zuzuweisen.

Was versteht Brecht unter Ästhetik? Natürlich nicht den alten Begriff der Lehre vom Schönen als einem Normbegriff. Er rückt an Stelle des Schönen das „Wohlgefällige", das „Vergnügliche" und das „Unterhaltende" und begibt sich damit in das Gebiet der Psychoästhetik, die sich in den letzten Jahrzehnten von der Ästhetik als Normwissenschaft abgespalten hat. Im Gebiet eines Objektiv-Schönen kann er sein episches Theater natürlich nicht ansiedeln, da es für sein historisches Bewußtsein keine Normwerte im ästhetischen Bereich gibt, sondern nur veränderliche Ad-hoc-Reaktionen im psychisch-intellektuellen Bezirk des Wohlgefallens, der Unterhaltung und des Sich-Vergnügens.

---

[1]) Vor allem in: Kleines Organon des Theaters (Sinn und Form, hrsg. von Joh. R. Becher und Paul Wiegler; Rütten und Loening Verlag, Potsdam o. J., zirka 1949). — Kurze Beschreibung einer neuen Schauspielkunst (Versuche, 25/26/35; Suhrkamp Verlag, Berlin). — Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm, Bd. I; Suhrkamp Verlag, Berlin 1955. Darin: Anmerkungen zur Dreigroschenoper, Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny".

Unterhaltungen, Vergnügen und Wohlgefallen nun sind nach der marxistisch-leninistischen Geschichtsauffassung zu allen Zeiten verschieden. Was den Griechen, was dem elisabethanischen England, was dem Frankreich des Sonnenkönigs Vergnügen bereitete, ist weder inhaltlich noch formal auch für unsere Zeit noch vergnüglich:

§ 8: „ . . . Geschichten sind sehr anders zu erzählen, damit diese Hellenen sich mit der Unentrinnbarkeit göttlicher Gesetzlichkeiten, deren Unkenntnis nicht vor Strafe schützt, amüsieren können, diese Franzosen mit der graziösen Selbstüberwindung, die der höfische Kodex der Pflichten von den Großen der Erde erheischt, die Engländer der elisabethanischen Ära mit der Selbstbespiegelung des sich frei austobenden neuen Individuums[2])."

Zum Erzeugen von Unterhaltung und Wohlgefallen kommt es also nicht nur auf die Inhalte an, sondern auch auf die Form der Darbietung. Wie — fragt Brecht — müssen unsere neueren Dramen beschaffen sein, damit sie den Zweck des Theaters: Unterhaltung und Wohlgefallen für die Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters zu bieten, erfüllen?

Doch bevor er diese Frage beantwortet, stellt er noch eine neue Frage: wie kommt es, daß die alten Stücke, die „seelischen Waschungen des Sophokles", die „Opferakte des Racine", die „Amokläufe bei Shakespeare" den Gegenwartsmenschen noch erfreuen und vergnügen, so daß er sie — an fremdem Gut schmarotzend — auf die Gegenwartsbühnen stellt und damit „unzeitgemäßes Theater" schafft?

§ 11: „Wenn wir nun unsere Fähigkeit konstatieren, uns an Abbildungen aus so verschiedenen Zeitaltern zu ergötzen, was den Kindern dieser kräftigen Zeitalter kaum möglich gewesen sein dürfte, müssen wir da nicht den Verdacht schöpfen, daß wir die speziellen Vergnügungen, die eigentliche Unterhaltung unseres eigenen Zeitalters noch nicht entdeckt haben[3])?"

Zwar, gesteht Brecht ein, gleiche unsere Art des Zusammenlebens der der Alten noch genügend, daß ein Genuß beim Anblick ihrer Werke möglich werde. Aber die Art dieses Genusses sei doch eine ganz andere als bei den Alten. Unsere Art des Zusammenlebens sei der der Alten nicht in dem Maße gleich oder ähnlich, daß wir zum vollen Genuß jener alten Werke kommen könnten, wie jene Zuschauer ihn, sich unterhaltend, empfunden hätten. Um uns schadlos zu halten, setzen wir — führt er aus — Ersatzgenüsse ein: erfreuen uns an der schönen Sprache oder an der Eleganz der Fabelführung. Diese aber seien doch nur peripherer Art. Vor allem aber — meint Brecht — sei es zu verwerfen, wenn der moderne Mensch sich „vermittels einer verhältnismäßig neuen Prozedur, nämlich der Einfühlung", der alten Werke bemächtige. Die Zeiten und Zustände hätten sich geändert, mit ihnen der Mensch, der in neuen Situationen stehe und der mit dieser Prozedur der Einfühlung durchaus unzeitgemäß handle:

---

[2]) Kl. Organon, a. a. O. [3]) Daselbst.

§ 34: „Wie lange noch sollen unsere Seelen, im Schutz der Dunkelheit die ‚plumpen' Körper verlassend, eindringen in jene traumhaften oben auf dem Podium, teilzuhaben an ihren Aufschwüngen, die uns ‚ansonsten' versagt sind? Was für eine Befreiung ist das, da wir doch am Ende all dieser Stücke, das glücklich ist nur für den Zeitgeist (die gehörige Vorsehung, die Ordnung der Ruhe), die traumhafte Exekution erleben, welche die Aufschwünge als Ausschweifungen ahndet! Wir kriechen in den ‚Ödipus', denn da sind immer noch die Tabus, und Unkenntnis schützt nicht vor Strafe. In den ‚Othello', denn die Eifersucht macht uns immer noch zu schaffen, und vom Besitz hängt alles ab. In den ‚Wallenstein', denn wir müssen frei sein für den Konkurrenz=kampf und loyal, sonst hört er auf. Diese Inkubusgewohnheiten werden auch gefördert in Stücken wie ‚Gespenster' und ‚Die Weber', in denen immerhin die Gesellschaft als ‚Milieu' problematischer auftaucht. Da wir die Empfindungen, Ein=blicke und Impulse der Hauptpersonen aufgezwungen bekommen, bekommen wir in bezug auf die Gesellschaft nicht mehr, als das ‚Milieu' gibt[4])."

Mit ätzender Schärfe geht Brecht hier gegen das Einfühlungstheater vor, jenes „unzeitgemäße" Theater einer „unzeitgemäßen" Gesellschaft, die sich Bürger=tum nennt und bürgerliche, für Brecht: bourgeoise Begriffe und Erlebnisformen hat. In Wirklichkeit können diese Auffassungen und Erlebnisweisen aber — nach Brecht — den modernen Menschen nicht mehr befriedigen: Die Bezeich=nung dieser Erlebnisweise als eines Inkubus spiegelt die Brechtsche Einstellung sehr bezeichnend wider.

Es sind die urtümlichen Reaktionen des Menschen, die Brecht eigentlich ver=abscheut und die er für unsere Zeit als veraltet ansieht. Das unmittelbare „Er=griffen=werden", das im Einfühlungstheater eintritt, lehnt er ab für den moder=nen Menschen. Die „seelischen Waschungen" entsprechen nicht mehr dem Menschen des wissenschaftlichen Zeitalters. Die Amokläufe Shakespeares, die Opferakte Racines — sie sind alle unmittelbar dem Gefühl zugewandt und wir=ken auf die dunkle Region des Empfindens. Der Psychologe spricht hier von subcorticalen Rezeptionen[5]). Neben diesen subcorticalen Leistungen des Gehirns (urtümlich emotionell=affektiv) stehen die corticalen Rezeptionen und Produk=tionen (intellektuell=rational), die sich im Zuge der Entwicklung des Menschen progressiv einen immer breiteren Raum erobert haben, was aber nicht aus=schließt, daß auch die subcorticalen Hirnstammfunktionen das Verhalten des Menschen weitgehend bestimmen. Der emotionell=affektive Bereich ist in eben dem Maße ausschlaggebend für die Lebensgestaltung wie der intellektuell=rationale.

Das kann Brecht aber nicht anerkennen. Er entzieht seine Ästhetik in vollem Umfang jenem subcorticalen Rezeptions= und Produktionsbereich und vertraut sie nur dem Cortex=Bereich an, der das intellektuell=logische Verhalten der Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters lenkt, der aber nur in einem schmalen Sektor für ästhetische Belange herangezogen werden kann, eben jenem Sektor, den Brecht braucht, um das Vergnügen, die Unterhaltung und das Wohlgefallen seiner Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters als ästhetische Verhaltensweisen zu bestreiten.

---

[4]) Daselbst.

[5]) Vgl. Fr. Kainz, Psychologie der Sprache, III. Bd., Stuttgart 1954, S. 424—434.

§ 14: „Wenn wir nämlich Umschau halten nach einer Unterhaltung unmittelbarer Art, einem umfassenden, durchgehenden Vergnügen, das unser Theater uns mit Abbildungen des menschlichen Zusammenlebens verschaffen könnte, müssen wir an uns als an die Kinder eines wissenschaftlichen Zeitalters denken. Unser Zusammenleben als Menschen — und das heißt: unser Leben ist in einem ganz neuen Umfang von den Wissenschaften bestimmt[6])."

Mit den Kindern des wissenschaftlichen Zeitalters nun glaubt Brecht, auf die Gefühlssphäre verzichten zu können, die das alte Theater aktiviert. Wie viele Bereiche des Verhaltens und der Perzeption im Leben des Menschen subcortical reguliert werden, davon schweigt seine Theorie. Schaut man sich nur einmal das sprachliche Verhalten des Menschen an, das Kainz eingehend darlegt, dann sieht man, wie stark Wahrnehmungs- und Ausdrucksweisen des Menschen in einem Wechselspiel corticaler und subcorticaler Tätigkeiten sich vollziehen[7]).

Das gleiche Wechselspiel gilt auch für alle anderen Wahrnehmungs- und Ausdrucksweisen des Menschen — nicht nur für die Sprache. Brecht aber reißt das untere Stockwerk dieses Hauses fort und glaubt, das Verhalten des Menschen allein vom Intellektbereich aus regulieren zu können. Alle musischen Wirkungsmittel schaltet er damit in seinem Theater aus, die Instinktbereiche bieten ihm keine Sicherheit. Seine Unterhaltung ist das Denken, sein Vergnügen die Kritik und sein Wohlgefallen die Produktion. Er baut damit in einer sehr abstrakten Luft, in einer kalten Region. Nun, es kommt darauf an, ob die „Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters" sich in dieser Luft auf die Dauer wohl fühlen, oder ob das Experiment Bert Brechts ihnen nur einen neuen Reiz vermittelt, der nach einer Zeit des Gefühlsmißbrauchs willkommen scheint.

---

[6]) Kl. Organon, a. a. O.

[7]) Das rein Sprachlich-Begriffliche „ . . . wird ständig ergänzt, unterstützt und unterstrichen, gefärbt und gesteigert durch emotionell-affektive Momente. Das Erschreckende und Einschüchternde der Drohung, das Dringliche des Wunsches, das innige Flehen der Bitte und noch manches andere wird durch viel elementarere Mittel bewerkstelligt, auf die die Sprache nicht verzichtet, obwohl sie diese Zweigleisigkeit gar nicht nötig hat. Das Drohende im Tonfall der Rede wird nicht im motorischen Zentrum zustandegebracht, sondern ist, wie der gesamte Komplex der musischen Sprachmittel (Tonfall, Stimmton, Klangcharakter, Lautstärke der Rede, Tempo, Rhythmus, ethische Akzentuierung und noch manches andere) Erzeugnis tieferer, phylogenetisch älterer Schichten, eben bestimmter Bereiche des Stammhirns. Und ebenso wird dergleichen nicht vom sensorischen Sprachzentrum verstanden, sondern in seiner urtümlich-übereinzelsprachlichen Bedeutung gleichfalls von tieferen Regionen erlebt, jedenfalls in anderen als dort, wo das Verständnis für Sprachbegriffliches bewerkstelligt wird. Den barschen Aufforderungscharakter einer Äußerung vermag auch zu erfassen, wer dieser Sprache gar nicht mächtig ist. Diesem Komplex subcorticaler Ausdrucksmittel eignet größere Eindringlichkeit als dem eigentlichen Sprachbestand, zudem größere Unmittelbarkeit und Affektwirksamkeit. Eben deshalb verzichtet die Sprache nicht auf diese Mittel, sondern bemächtigt sich ihrer und baut sie in ihr Ausdruckssystem ein. Das Elementar-Urtümliche dieser vorsprachlichen Ausdruckswerte wird durch die Sprache nur überhöht; unterhalb des eigentlich Sprachlichen aber bleibt es in voller Wirksamkeit vorhanden, wie denn ein Haus seine unteren Geschosse nicht einbüßt, wenn man ihm ein Stockwerk aufsetzt" (Kainz, a. a. O.).

b) Versagen der „Bourgeoisie" im ästhetischen Bereich

Nun sieht sich Brecht natürlich vor die historische Tatsache gestellt, daß dieses wissenschaftliche Zeitalter ja schon einige hundert Jahre alt ist, und daß in diesen einigen hundert Jahren die Menschen sich außerordentlich im Theater vergnügt haben, ohne sich als „Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters" zu fühlen. Seine Entgegnung auf jeden Einwand, der ihm — von dieser Tatsache abgeleitet — gemacht werden könnte, gründet Brecht auf die Lehre vom Klassenkampf. Erst mit der Diktatur des Proletariats, das die Diktatur der Bourgeoisie abgelöst habe, ist der Mensch mündig geworden, sich als wahrhaftes Kind des wissenschaftlichen Zeitalters zu fühlen:

§ 15: „Vor einigen hundert Jahren haben einige Leute in verschiedenen Ländern, jedoch korrespondierend, gewisse Experimente angestellt, vermittels derer sie der Natur ihre Geheimnisse zu entreißen hofften. Angehörend einer Klasse von Gewerbetreibenden in den schon mächtigen Städten, gaben sie ihre Erfindungen weiter an Leute, die sie praktisch ausnützten, ohne sich von den neuen Wissenschaften viel mehr zu versprechen als persönliche Gewinne. Gewerbe, die sich mit Methoden, durch tausend Jahre nahezu unverändert beholfen hatten, entfalteten sich nun ungeheuer, an vielen Orten, die sie durch den Wettbewerb miteinander verbanden, allerorten große Menschenmassen um sich sammelnd, welche auf eine neue Art organisiert, eine riesige Produktion begannen. Bald zeigte die Menschheit Kräfte, von deren Ausmaß sie zuvor kaum zu träumen gewagt hatte[8])."

§ 16: „Es war, als ob sich die Menschheit erst jetzt bewußt und einheitlich daranmachte, den Stern, auf dem sie hauste, bewohnbar zu machen. Viele seiner Bestandteile, wie die Kohle, das Wasser, das Öl, verwandelten sich in Schätze. Wasserdampf wurde beordert, Fahrzeuge zu bewegen, einige kleine Funken und das Zucken von Froschschenkeln verrieten eine Naturkraft, die Licht erzeugte, den Ton über Kontinente trug usw. Mit einem neuen Blick sah der Mensch sich allerorten um, wie er lange Gesehenes, aber nie Verwertetes zu seiner Bequemlichkeit anwenden könnte. Seine Umgebung verwandelte sich von Jahrzehnt zu Jahrzehnt immer mehr, dann von Jahr zu Jahr, dann beinahe von Tag zu Tag. Ich, der dies schreibt, schreibe es auf einer Maschine, die zur Zeit meiner Geburt nicht bekannt war. Ich bewege mich in den neuen Fahrzeugen mit einer Geschwindigkeit, die sich mein Großvater nicht vorstellen konnte; nichts bewegte sich damals so schnell. Und ich erhebe mich in die Luft, was mein Vater nicht konnte. Mit meinem Vater sprach ich schon über einen Kontinent weg, aber erst mit meinem Sohn zusammen sah ich die bewegten Bilder von der Explosion von Hiroshima[9])."

Brecht ist begeistert von der Fortentwicklung der Technik, die ein Geschenk der Wissenschaft an die Zeit sei. Die fortschreitende Eroberung neuer Bequemlichkeiten durch die Technik, die Ausbeutung und Unterwerfung der Natur zum Zwecke des menschlichen Wohllebens sieht er als ein erstrebenswertes Ziel an: Hier mischen sich Gedanken der perfektionistischen Entwicklungslehre mit der Weltbeglückungsidee.

Aber — meint er — in diesem Sinne einer beglückenden Verständigung aller Menschen angesichts der neuen Errungenschaften — haben die alten Gesellschaftsschichten nicht gehandelt. Sie sind nur auf den Gewinn der einzelnen

---

[8]) Kl. Organon, a. a. O.

[9]) Kl. Organon, a. a. O.

ausgegangen, so daß sich die Gesellschaftsformen des Kapitalismus und des Liberalismus bilden konnten.

§ 17: „Haben die neuen Wissenschaften so eine ungeheure Veränderung und vor allem Veränderbarkeit unserer Umwelt ermöglicht, kann man doch nicht sagen, daß ihr Geist uns alle bestimmend erfülle. Der Grund dafür, daß die neue Denk- und Fühlweise die großen Menschenmassen noch nicht wirklich durchdringt, ist darin zu suchen, daß die Wissenschaften, so erfolgreich in der Ausbeutung und Unterwerfung der Natur, von der Klasse, die ihr die Herrschaft verdankt, dem Bürgertum, gehindert werden, ein anderes Gebiet zu bearbeiten, das noch im Dunkel liegt, nämlich das der Beziehungen der Menschen untereinander bei der Ausbeutung und Unterwerfung der Natur . . .[10])."

Das Bürgertum hat — nach Brecht — allen Grund gehabt, den Blick auf den Menschen zu scheuen, der sich wissenschaftlich und produktiv in den Dienst der Menschheit stellte; es beutete ja die arbeitenden Menschen aus und hätte sich ja selbst bloßgestellt, wenn es das Zusammenleben der Menschen im wissenschaftlichen Zeitalter auf die Bühne gebracht hätte. Da es aber im Theater um solche Abbildungen von zeitgemäßen Geschehnissen zwischen Menschen gehe, konnte sich das Bürgertum dieses eigentliche Vergnügen, das das Theater bieten soll, nicht erlauben. Es hätte denn ein Bild seiner destruktiven Tätigkeit geben müssen.

c) Die Gesellschaftslehre des wissenschaftlichen Marxismus als Voraussetzung einer neuen Ästhetik

§ 19: „Wie den unberechenbaren Naturkatastrophen der alten Zeit stehen die Menschen von heute ihren eigenen Unternehmungen gegenüber. Die bürgerliche Klasse, die der Wissenschaft den Aufschwung verdankt, den sie in Herrschaft verwandelte, indem sie sich zur alleinigen Nutznießerin machte, weiß gut, daß es das Ende ihrer Herrschaft bedeuten würde, richtete sich der wissenschaftliche Blick auf ihre Unternehmungen. So ist die neue Wissenschaft, die sich mit dem Wesen der menschlichen Gesellschaft befaßt und die vor etwa hundert Jahren begründet wurde, im Kampf der Beherrschten mit den Herrschenden begründet worden[11]). Seitdem gibt es etwas vom wissenschaftlichen Geist in der Tiefe, bei der neuen Klasse der Arbeiter, deren Lebenselement die große Produktion ist: die großen Katastrophen werden von dort aus als Unternehmungen der Herrschenden gesichtet."

Die Götter Griechenlands, die den Menschen Verhängnisse und Schicksale zukommen ließen, sind hier ersetzt durch die bürgerliche Gesellschaftsklasse, die sich bereichert auf Kosten der unterdrückten Arbeiter. Die Analogie ist originell; aber logisch und anschaulich nicht einwandfrei. Den Göttern gegenüber, die ein Schicksal bestimmen, ist der Mensch hilflos, er kann nur Haltung einnehmen und in der Erfüllung des Schicksals seine Vollendung sehen, seine Güte *(ἀρετή)* beweisen. Den Unternehmungen der Herrschenden, der Kapitalisten und Bürger, gegenüber aber ist der Mensch gar nicht machtlos — im Gegenteil, dagegen läßt sich viel unternehmen wie der Marxismus-Leninismus

[10]) Daselbst.
[11]) Brecht meint hier natürlich den wissenschaftlichen Marxismus.

lehrt, die Welt muß ja verändert werden und ist veränderlich, da kann man Revolutionen machen. Aus dem Haltungs=Einnehmen und Sich=Erweisen in der Antike, die die Schicksale und Katastrophen in ihren Willen aufzunehmen sich bemühte — wird bei Brecht das revolutionäre Aufbegehren, wird der Klassen=kampf und die Umgestaltung der Gesellschaft, lauter Handlungen, die sich gegen veränderbare Zustände richten.

Die neue Produktivität nun steht nach Brecht im Mittelpunkt von Wissen=schaft und Kunst — wenn man bei ihm überhaupt von Kunst reden darf. Der wissenschaftliche Marxismus ist bestrebt, das Zusammenleben der Menschen und das Leben der einzelnen durch gerechte Verteilung von Lasten und Rechten zu erleichtern. Er ist eine Wirtschaftslehre. Unter diesem Aspekt, meint Brecht, wäre es das größte Vergnügen, das die Kunst bereiten könne, „die Unterhaltung aus der neuen Produktivität zu schöpfen[12])". Und er fragt in

§ 21: „Wenn wir uns nun dieser großen Leidenschaft des Produzierens hingeben wollen, wie müssen unsere Abbildungen des menschlichen Zusammenlebens da aus=sehen? Welches ist die produktive Haltung gegenüber der Natur und gegenüber der Gesellschaft, welche wir Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters in unserem Theater vergnüglich einnehmen wollen[13])?"

Im nächsten Paragraphen gibt er die Antwort: „Die Haltung ist eine kritische."

Die Kritik ist nach Brecht die Voraussetzung für die fortschrittliche Produk=tion. Will der moderne Mensch also leidenschaftlich eine fortschrittliche Pro=duktion, so muß er zunächst kritisch sein. Die kritische Haltung ist aber auch zugleich ein Vergnügen, sie ist d a s große Vergnügen der Kinder des wissen=schaftlichen Zeitalters.

Dieser kritischen Haltung entspringen alle Ambitionen der neuen Gesell=schaftsklasse, nicht nur in bezug auf eine Umgestaltung der Gesellschaft (Kritik am Bürgertum) von gestern, sondern auch in bezug auf die Produktivität von heute und auf den Fortschritt von morgen.

Das Theater muß der Aktivierung dieses großen kritischen Vergnügens Rechnung tragen, darin liegt das Fruchtbare, das sich dann in der Gestaltung des Zusammenlebens der Menschen, also der Gestaltung der neuen Gesellschaft wieder auswirkt.

d) Die kritische Haltung

Was ist also die kritische Haltung? Brecht antwortet darauf mit Beispielen: „Gegenüber einem Fluß besteht sie in der Regulierung des Flusses." Wir werfen ein: wie schön und erholsam sind oft die unregulierten, verträumten Flußufer, in denen die Natur noch lebendig ist und an deren Anblick sich der überhetzte Mensch von heute noch erfreut. Brecht: „Gegenüber einem Obstbaum (besteht sie) in der Okulierung des Obstbaumes." Nun, gegen die Veredelung von Obst=bäumen läßt sich nicht viel einwenden, sie ist so alt wie die Menschheit und es

[12]) Kl. Organon, § 20. [13]) Daselbst.

bedurfte sicherlich nicht des wissenschaftlichen Zeitalters um die kritische Haltung zu wecken, mit der der Obstzüchter sich der Leidenschaft der produktiven Tätigkeit des Veredelns hingibt. Aber auch mancher unveredelte Obstbaum blüht schön und erfreut Herz und Auge. — Die kritische Haltung besteht nach Brecht weiters „gegenüber der Fortbewegung in der Konstruktion der Fahrzeuge und Flugzeuge, gegenüber der Gesellschaft in der Umwälzung der Gesellschaft".

Man kann zumindest bezweifeln, ob die Motorräder, Autos, die D- und Blitzzüge sowie die Flugzeuge ein reines Vergnügen und ein wirklicher Fortschritt unserer Zeit sind. Daß sie ein technischer Fortschritt sind, und daß man an diesem technischen Fortschritt Vergnügen haben kann, wenn er sich vergnüglich auswirkt, bezweifelt kein Mensch. Ob sich aber das Wesentliche unseres Lebens im technischen Fortschritt abspielt, bleibt eine große Frage.

Und wie steht es mit der Gesellschaft, deren Umwälzung aus der kritischen Haltung entsteht? Der wissenschaftliche Marxismus, auf den Brecht sich — ob zu Recht oder zu Unrecht soll hier nicht entschieden werden — immer wieder beruft, sieht als vorletztes Stadium der zu wünschenden historischen Entwicklung die Revolution der Arbeiterklasse, die sich zur Diktatur der Massen gegen die Diktatur der Bourgeoisie erhebt. Aus diesem Stadium ergibt sich dann nach genügendem Ablauf der Zeit keine neue Umwälzung der Gesellschaft mehr, sondern nur noch eine Konsolidierung der Verhältnisse im Sinne eines reibungslosen, idealen Zusammenlebens aller Menschen. Wenn Brecht nun zu gleicher Zeit als letztes und wichtigstes Ziel der theatralischen Kunst jene kritische Haltung ansieht, die auf die Umwälzung der Gesellschaft hinlenkt, wie wird dann diese kritische Haltung des Kunstproduzenten aussehen, wenn die Diktatur des Proletariats oder die ideale Anarchie zum Gegenstand der kritischen Betrachtung werden?

Kann er es nun mit seiner Weltanschauung nicht vereinbaren, daß die neue Diktatur oder die Anarchie durch neue Umwälzungen der Gesellschaft gestürzt werden, dann muß entweder die Tätigkeit der theatralischen Kunst ganz aufhören — da sie ja keine Umwälzungen mehr darstellen kann (oder sie wird unzeitgemäß historisierend) — oder er muß eine völlige Umschaltung ihrer Funktionen für möglich halten. Denn, wenn alles so ist, wie es erstrebt wird, wenn nichts mehr umzuwälzen ist, was soll dann der Gegenstand der theatralischen Kunst sein, die ihr Hauptaugenmerk auf die umzuwälzende Gesellschaft richtet? Was geschieht mit dem Theater, wenn es keine Klassenkämpfe mehr gibt, in denen allein die Katastrophen gesichtet werden?

Brecht gibt auf diese Frage keine eindeutige Antwort. Er faßt die Geschichte als einen dialektischen Prozeß, in dessen gegenwärtiges Stadium sich das Theater wirklichkeitsnahe einbauen soll:

e) Politisch engagiertes Theater

§ 23: „Das Theater kann eine so freie Haltung freilich nur einnehmen, wenn es sich selber den reißendsten Strömungen in der Gesellschaft ausliefert und sich denen gesellt, die am ungeduldigsten sein müssen, da große Veränderungen zu bewerk-

stelligen. Wenn nichts anderes, so vertreibt der nackte Wunsch, unsere Kunst der Zeit gemäß zu entwickeln, unser Theater des wissenschaftlichen Zeitalters sogleich in die Vorstädte, wo es sich, sozusagen türenlos, den breiten Massen der viel Hervorbringenden und schwierig Lebenden zur Verfügung hält, damit sie sich in ihm mit ihren großen Problemen nützlich unterhalten können[14])."

Während Brecht in § 3 jede nützliche Einschaltung des Theaters in den Lebensbereich ablehnte, spricht er hier plötzlich von nützlichen Unterhaltungen, und im gleichen Zusammenhang auch vom Theater als einer Lehr- und Forschungsstätte.

§ 3: „Nicht einmal zu lehren sollte ihm zugemutet werden, jedenfalls nichts Nützlicheres, als wie man sich genußvoll bewegt, in körperlicher und geistiger Hinsicht. Das Theater muß nämlich durchaus etwas Überflüssiges bleiben dürfen."

Etwas Überflüssiges kann unter Umständen auch fortfallen, es ist nicht notwendig. Es kann z. B. überflüssig werden, wenn die Klassenkämpfe beendet und der Wohlfahrtsstaat oder die Staatslosigkeit erreicht sind. Es wird nicht ganz klar, wie Brecht dieses „etwas Überflüssiges bleiben dürfen" auffaßt, denn andere Stellen seiner Ausführungen deuten darauf hin, daß er — nach der letzten Umwälzung der Gesellschaft auch ein Theater für möglich hält, das sich mit internen Fragen der neuen und endgültigen Gesellschaft befaßt. Prozesse innerhalb dieser neuen und endgültigen Gesellschaft würden dann anstelle des Klassenkampfes treten und dem Theater Stoffe zur Darstellung der Produktivität bieten.

Wie aber könnten, fragen wir uns weiter, diese Prozesse innerhalb der Gesellschaft des kommunistischen Wohlfahrtsstaates oder innerhalb der staatslosen Gesellschaft beschaffen sein? Die kritische Haltung heftet ihren Blick natürlich auf die Festigung, Stabilisierung und Perfektionierung des Zusammenlebens der Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters. Und so werden auch hier die behandelten theatralischen Fragen in bezug auf jene Fragen (Brecht nennt sie „Probleme") gerichtet sein, die die Ökonomie dieses neuen Gesellschaftszustandes angehen, bedingen und gewährleisten.

Die Sittlichkeit des Zeitalters fließt aus der Produktivität — wie Brecht es formuliert.

Der einzelne wird in Hinsicht seiner Tüchtigkeit für das Zusammenleben der neuen Gesellschaft beleuchtet werden: der Materialismus gibt den sittlichen Wertmaßstab an. Die Methode der Produktivität heißt: Kritik. Sie ist d i e Methode des wissenschaftlichen Zeitalters.

Die Kritik aber ist zugleich das Vergnügen und die Lust des wissenschaftlichen Menschen unserer Zeit. Wenn im Theater nun der Zuschauer zur Kritik aufgefordert wird, wenn alle Effekte des Theaters darauf angelegt sind, Kritik, kritische Haltung in ihm zu wecken, dann gewinnt er also zugleich Vergnügen, Lust, Unterhaltung, wie auch eine methodische Anleitung zur Lebensbewältigung.

---

[14]) Daselbst.

§ 22: „... Unsere Abbildungen des menschlichen Zusammenlebens machen wir für die Flußbauer, Obstzüchter, Fahrzeugkonstrukteure und Gesellschaftsumwälzer, die wir in unsere Theater laden, und die wir bitten, ihre fröhlichen Interessen bei uns nicht zu vergessen, auf daß wir die Welt ihren Gehirnen und Herzen ausliefern, sie zu verändern nach ihrem Gutdünken[15])."

Aus dieser Stelle geht wohl deutlich hervor, daß es hier nicht um eine Ästhetik des interesselosen Wohlgefallens, um eine Ästhetik des Normschönen geht, sondern um eine Psychoästhetik, die in einer Weltanschauung engagiert wird: eine bestimmte, nämlich die dialektisch-materialistische Haltung soll im Zuschauer erzogen werden.

Schulung von Herz und Hirn zu einer kritischen Haltung würde noch nicht gegen die Gesetze der Kunst verstoßen, im Gegenteil, sie könnte außerordentlich fruchtbar für jede Ästhetik sein. Was hier aber passiert, nämlich der Einbau einer speziell formulierten Ästhetik in ein politisches Konzept, das dem persönlichen Bekenntnis von Brecht entspricht, das ist weder logisch noch vom ästhetischen Standpunkt aus zu vertreten. Besser hätte er getan, konsequent „aus dem Reich des Wohlgefälligen und der Kunst zu emigrieren[16])". Wieso kommt die kritische Haltung dazu, ihr Augenmerk vorwiegend auf Fragen der kommunistischen Gesellschaftspolitik zu richten? Wird die Sozialfrage auch von allen Menschen als dringlich empfunden, so gibt es daneben doch eine große Menge geistiger und seelischer Existenzfragen, ethischer Entscheidungen und psychischer Probleme, die sich besser für das Drama eignen, als Gesellschafts- und Sozialfragen, die sich immer um Zustände bewegen, die verbesserbar sind, die bedauerlich sind und die vielleicht den Stoff für gute Stücke hergeben, nicht aber für echte Dramatik. Aber abgesehen von der Dramatik, die Brecht kat'exochen ablehnt, können solche theatralisch gut gebaute Stücke ja auch Gesellschafts- und Sozialfragen behandeln, die nicht das geringste mit der materialistisch kommunistischen Soziologie zu tun haben. Der Mensch ist wohl ein *ζῷον πολιτικόν*, aber er ist dies doch nur unter anderem auch. Er ist daneben ein religiöses Wesen, das sich unter göttliche Gesetze zu stellen sucht, er ist ein Wesen, das nach der Bestimmung seines Ich auch außerhalb politischer Konzepte sucht. Brecht aber erkennt dies alles nicht an, wie er überhaupt jede existentielle, jede irrationale und jede metaphysische Problemstellung ausschalten will. Der Mensch ist auch ein Ich, das der Ausbildung seiner Eigenart und Eigenheit nachkommen will. Daraus erwächst mancher Konflikt mit dem Du und den an dieses Ich anstreifenden Mächten (außerhalb der Produktionsfragen und der Ökonomie des Zusammenlebens): nennen wir sie Schicksal, Zufall, Seinsbestimmung oder Vorsehung. All solche Probleme interessieren Brecht nicht, einseitig stellt er seine Aspekte auf den soziologischen Prozeß ein.

§ 55: „Ohne Ansichten und Absichten (engagiertes Theater!) kann man keine Abbildungen machen. Ohne Wissen kann man nichts zeigen, wie soll man da wissen, was wissenswert ist? Will der Schauspieler nicht Papagei oder Affe sein, muß er sich

---

[15]) Daselbst. [16]) Daselbst, Vorwort.

das Wissen der Zeit über das menschliche Zusammenleben aneignen, indem er die Kämpfe der Klassen mitkämpft. Dies mag manchen wie eine Erniedrigung vorkommen, da er die Kunst, ist die Bezahlung geregelt, in die höchsten Sphären versetzt; aber die höchsten Entscheidungen für das Menschengeschlecht werden auf der Erde ausgekämpft, nicht in den Lüften; im ‚Äußern', nicht in den Köpfen. Über den kämpfenden Klassen kann niemand stehen, da niemand über den Menschen stehen kann[17])."

Es dürfte der Stolz abendländischen Denkens, Fühlens und Erlebens sein, die höchsten Entscheidungen für das Menschengeschlecht nicht vom Materialismus aus bestimmt zu sehen, überzeugt zu sein, daß die höchsten Entscheidungen „in den Lüften" — wie Brecht es nennt —, daß sie in den Köpfen und Seelen ausgetragen werden. Ob das eine Donquichotterie ist, das blaue Adelsband des letzten Ritters, das lächerliche rührende Überbleibsel einer großen Vergangenheit des präwissenschaftlichen Zeitalters — oder ob es das Unvergängliche, weil zutiefst Menschliche und Menschenwürdige ist —, das wird die Haltung des Abendlandes gegenüber dem Materialismus, auch gegenüber dem Materialismus auf dem Theater zeigen. Brecht jedenfalls sieht als einzig würdigen Gegenstand für die Bühne die materialistisch gesehenen Gesellschaftsprozesse an. Die höchsten Interessen des einzelnen glaubt er auf die endlich-materialistisch gesehene Perfektionierung des Lebensstandards gerichtet. Natürlich ist ein Fauteuil bequemer als ein Holzschemel, aber macht der Fauteuil das Glück des Menschen aus? —

Interessant ist dabei die Beobachtung, daß auf den Bühnen der nicht-kommunistischen Welt immer mehr Stücke erscheinen, die ein höheres Gericht anrufen, als es das weltliche je sein könnte, immer mehr Werke gespielt werden, die nach Entscheidungen im metaphysischen Bereich drängen, die den Menschen nicht nur materialistisch als Zusammensetzung aus Atomen und Molekülen mit Produktionstrieben begreifen, ihn nicht nur als *ζῷον πολιτικόν* ansehen, sondern in ihm das Geschöpf eines — wohl unbegreiflichen — Schöpfers sehen, aber eben das Geschöpf an der Nabelschnur geheimnisvoll großer Kräfte, deren Leuchten im Gesicht des Menschen widerstrahlt — ganz zu schweigen von all den Werken, deren Sonde in das Leben jenseits des Hierseins vortastet bzw. der Werke, die ganz bewußt eine Wertung jenseits der materiellen Interessen, die für „die Erde" — wie Brecht sie versteht — wichtig sind, suchen, eben jener Werke, deren Bestreben schon gekennzeichnet wurde als um Existenzerhellung bemühte Versuche, die sich in den Grenzsituationen ansiedeln.

Es geht Brecht nicht um solche Existenzerhellung, die sich an den Antinomien des Seins wundstößt — ihm geht es um praktische Weltverbesserung, von der er glaubt, daß sie in der Macht des Menschen stehe. Die Existenzprobleme als solche tangieren sein Interesse nicht. Sein Interesse ist auf gesellschaftliche Existenzfragen gerichtet, die nicht metaphysisch belastet sind, sondern die sehr handgreiflich im Bereich ökonomischer, technischer und sozialer Entwicklungen und Zustände liegen.

---

[17]) Daselbst.

Und so verlangt Brecht auch von vornherein vom Theaterschaffenden, daß er sich weltanschaulich zum dialektischen Materialismus bekenne, denn nur auf dieser Basis ist ja sein Theater möglich, und nur auf dieser Basis, glaubt er, sei die Schauspiel- und Theaterästhetik für die Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters gerechtfertigt.

§ 56: „So ist die Wahl des Standpunktes ein anderer Hauptteil der Schauspielkunst und er muß außerhalb des Theaters gewählt werden[18])."

Der Mensch muß also einen politischen Standpunkt haben — und zwar — im wissenschaftlichen Zeitalter den marxistisch-leninistischen — bevor er — nach Brecht, sich als Künstler im Theater betätigen kann. Kunst und Künstler sollen ein der Zeit gemäßes Vergnügen schaffen, dazu müssen sie über die Möglichkeiten der Zeit, Vergnügungen zu gewinnen, genau orientiert sein. Das Vergnügen der Zeit aber ist die Produktivität, die Geburtsstunde der Produktivität ist die Kritik. Erst wenn der Künstler als Mensch seinen Standpunkt in diesem Sinne festgelegt hat, kann er auch von der Bühne her Vergnügen und Genuß bereiten, denn er weiß, was das Vergnüglichste für die Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters ist.

f) Gegenstand der Theaterkunst: die Freuden der Befreiung

Zu diesem Vergnüglichsten der Produktivität nun gehören zur Zeit die Umgestaltung der Natur, die Entwicklung der Technik und die erstrebte Ideal-Gestaltung der Gesellschaft. Und so fährt Brecht fort:

„Wie die Umgestaltung der Natur, so ist die Umgestaltung der Gesellschaft ein Befreiungsakt, und es sind die Freuden der Befreiung, welche das Theater eines wissenschaftlichen Zeitalters vermitteln sollte."

Hier spielt natürlich der marxistisch-leninistische Begriff der Freiheit eine große Rolle.

1. Wir hören zunächst, daß die Umgestaltung der Natur ein Befreiungsakt ist;
2. daß die Umgestaltung der Gesellschaft ein Befreiungsakt ist;
3. daß die Freuden der Befreiung im Theater gezeigt werden sollen.

Was versteht Brecht hier unter Befreiung und Freiheit? Freiheit wird hier nicht im Sinne persönlicher Freiheit als Autonomie des einzelnen verstanden, oder als Staatsliberalismus, sondern im Sinne des Marxismus-Leninismus als jenes Endziel des gesellschaftlichen Zusammenlebens, in dem der Staat überflüssig wird. Nach Marx und Engels ist der Staat eine Macht, in der eine Klasse die andere unterdrückt. Die Diktatur der Bourgeoisie unterdrückt das Proletariat, die Diktatur des Proletariats aber, das vorletzte Stadium, soz. die Agonie des Staats, ist die einzige mögliche Übergangsform zur Freiheit, und — obgleich ein Gewaltmittel —, doch zur Erreichung der Freiheit gerechtfertigt. Lenin bestätigte später auch als Endziel des Kommunismus die Beseitigung des Staates,

[18]) Daselbst.

d. h. das zwanglose Zusammenleben aller Menschen. Wenn sich alle Menschen daran gewöhnt hätten, gut zu sein, sei keine Kontrolle mehr nötig: die absolute Freiheit sei erreicht. Der Bolschewismus setzte auf sein Programm, die Staatsgewalt soz. behördenweise abzuschaffen. Anstelle der Regierung von Menschen soll nur die Verwaltung von Sachen treten, die z. B. nur zentrale Wirtschaftsbüros, Verrechnungsstellen usw. erforderlich machten. Der Staat als Regierungsgewalt soll langsam absterben. Ist der Staat in dieser Form gestorben, dann ist die Freiheit da.

Freiheit ist also für Brecht freiwillige Ordnung und Gutsein, d. h. Tüchtigsein des einzelnen in der menschlichen Gesellschaft; ist Zwanglosigkeit, weil gesellschaftstüchtig erzogen.

In diesem Sinne versteht er die Umgestaltung der Gesellschaft zu einer Gemeinschaft von Gesellschaftstüchtigen als Befreiungsakt und fordert, daß die Freuden der Befreiung im Theater gezeigt werden sollen. Es geht hier um einen politischen Erziehungsakt, für den das Theater engagiert wird und der verstanden werden muß als gebunden an die kommunistische Weltanschauung. In diesem Sinne ist er einseitig auf ökonomische und soziologische Aspekte eingestellt. Brechts Forderung heißt so viel wie: auf dem Theater die Überlegenheit der wahren Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters über die bourgeoise Gesellschaft von gestern zu zeigen — im Hinblick auf die Freiheit von morgen. Diese wahren Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters, die dem Abbau des Staates zustreben, bemühen sich um eine Verständigung untereinander über die Art der Ausbeutung der Natur und des Ausbaus der Technik mit Blickrichtung auf das allgemeine Wohlergehen. Was könnte es Vergnüglicheres geben, wenn man Materialist ist?

Auch die Umgestaltung der Natur nennt Brecht in diesem Sinne einen Befreiungsakt, der — im Theater gezeigt — vergnüglich unterhalte.

Wir schaffen, mit Brechtschen Begriffen und in seiner Denkform, eine Paraphrase, die diesen Satz erklären kann: Ein Fluß wird des Fließens in seinem mäanderreichen, komplizierten, selbstgeschaffenen Naturbett enthoben, das ihm nichts als Schwierigkeiten entgegensetzt. Er wird befreit von diesen Schwierigkeiten und reguliert, d. h. er wird in ein reibungslos funktionierendes Strombett geleitet, in dem er die Tüchtigkeit seines Fließvermögens zeigen und durchführen kann, denn er ist ja ein Fluß, dessen eigentlichste Aufgabe das Fließen ist.

Die Umgestaltung der Natur war demnach ein Befreiungsakt. Die Zwangsmaßnahme gegenüber der Natur war demnach keine Beraubung der Freiheit, sondern nur der Willkür. Und dieser Schritt war nur eine Übergangsmaßnahme — eine Zuführung zu seiner eigentlichsten Tüchtigkeit und Freiheit.

Ein Obstbaum wird okuliert, d. h. ein schmerzhafter Eingriff wird vorgenommen, um ihn von seinen unedlen Trieben des wilden Wuchses zu befreien. Er wird tüchtig gemacht zu seiner eigentlichen Zweckbestimmung, in freier Entfaltung edlere Früchte zu tragen und nützlicheren Wuchs zu zeitigen.

Der Vergleich mit der Gesellschaft drängt sich auf: Die Gesellschaft der Bourgeoisie, des Kapitalismus, des Liberalismus, diese wilden, unedlen Natur-

triebe der Gesellschaft, muß gekappt werden, muß okuliert werden durch den schmerzhaften Eingriff der Revolution und der Diktatur des Proletariats, um eine neue Gesellschaft mit edleren Früchten der Freiheit zu schaffen. Immer sind diese Befreiungsakte revolutionäre Prozesse, die — wenn auch oft schmerzlich — die Welt verändernd, sie vervollkommnen wollen, und es mischt sich die Freude über die Befreiung mit der Leidenschaft der Produktivität, denn das Vergnügen dieser Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters besteht ja darin, materialistisch produktiv zu sein.

Wurzel dieser Befreiungsakte und Produktivität und geistige Voraussetzung dazu aber ist die kritische Haltung, die auch im Theater Brechts der spiritus rector aller Unternehmungen und Produktionen sein soll.

g) Der V=Effekt

Keine eingeschüchterte, gläubige und gebannte Menge soll Zuschauer im Theater sein, sondern kritische, produktive Menschen. Um dies zu erreichen führt Brecht seinen V=Effekt als methodisches Mittel zur Erziehung der Zu=schauer in diesem Sinne ein.

Was ist der V=Effekt?

V=Effekt ist die Abkürzung für Verfremdungseffekt.

§ 42: „Die Spielweise, welche zwischen dem ersten und zweiten Weltkrieg am Schiffbauerdamm=Theater in Berlin ausprobiert wurde, um solche Abbilder her=zustellen, beruht auf dem ‚Verfremdungseffekt' (V=Effekt). Eine verfremdende Ab=bildung ist eine solche, die den Gegenstand zwar erkennen, ihn aber doch zugleich fremd erscheinen läßt. Das antike und mittelalterliche Theater verfremdete seine Figuren mit Menschen= und Theatermasken, das asiatische benutzt noch heute musika=lische und pantomimische V=Effekte. Die Effekte verhindern zweifellos die Einfühlung, jedoch beruhte diese Technik eher mehr denn weniger auf hypnotisch=suggestiver Grundlage als diejenige, mit der die Einfühlung erzielt wird. Die gesellschaftlichen Zwecke dieser alten Effekte waren von den unsern völlig verschieden[19])."

Brecht kennzeichnet den Zweck des V=Effektes, der so viele Künstler heute bestrickt und anspricht — als einen solchen, der den Gegenstand zwar erkennen, aber doch fremd erscheinen lasse, wie z. B. ein Mensch, der eine Maske trägt. Man erkennt zwar den Menschen, aber er erscheint einem doch fremd. Diese Tatsache, daß ein vertrauter Gegenstand fremd wird durch einen bestimmten Effekt, ist sehr wichtig in Brechts Ästhetik. An das Allzu=Vertraute ist man so gewöhnt, daß man seine Unregelmäßigkeiten, Unebenheiten, seine Wesen=heit ebenso, nicht mehr ganz wahrnimmt. Erst wenn es fehlt, bemerkt man es — erst wenn es fremd erscheint, nimmt man es ganz ins Bewußtsein auf, erst wenn es aus dem Bereich der Gewohnheit herausgerückt wird, wird man inner=lich ganz zur Kritik und zur Erkenntnis bereit. Nach Brecht darf nun aber dieser V=Effekt im Theater nicht so sein, daß eine suggestive, magische, hypnotische Wirkung von ihm ausgeht. Dann wiederum, wenn dies geschieht,

[19]) Daselbst.

wenn die Magie sich ausbreitet, wie bei den Maskenspielen in Mittelalter und Antike, oder wie in den heutigen Maskenspielen des Volksbrauchs, verdrängt die Suggestiv=Wirkung das Erwachen kritischer Haltung. Ebenso wie im Einfühlungstheater sind in diesen Fällen die Zuschauer in einem magischen Bann, den Brecht ja gerade ablehnt.

Die Verfremdung bei Brecht hat einen ganz anderen Sinn und Zweck: sie soll nicht magisch bannen, einlullen, sie soll vielmehr das Vertraute fremd machen, damit die Zuschauer ihm gegenüber kritisch werden, damit sie das Vertraute nicht als unabänderlich hinnehmen, sondern die Möglichkeit zu einer Veränderung kritisch erwägen und den auf Perfektionierung gerichteten Willen tatkräftig einsetzen, um Änderungen, d. h. Verbesserungen vorzunehmen. Das Einsetzen des Zweifels soll dann den kritischen Menschen zur Produktivität führen[20]).

§ 43: „Die alten V=Effekte entziehen das Abgebildete dem Eingriff des Zuschauers gänzlich, machen es zu etwas Unabänderlichem; die neuen haben nichts Bizarres an sich, es ist der unwissenschaftliche Blick, der das Fremde als bizarr stempelt. Die neuen Verfremdungen sollen nur den gesellschaftlich beeinflußbaren Vorgängen den Stempel wegnehmen, der sie heute vor dem Eingriff bewahrt."

§ 44: „Das lange nicht Geänderte nämlich scheint unabänderbar. Allenhalben treffen wir auf etwas, das zu selbstverständlich ist, als daß wir uns bemühen müßten, es zu verstehen. Was sie miteinander erleben, scheint dem Menschen das gegebene menschliche Erleben. Das Kind, lebend in der Welt der Greise, lernt, wie es dort zugeht. Wie die Dinge eben laufen, so werden sie ihm geläufig. Ist einer kühn genug, etwas nebenhinaus zu wünschen, wünschte er sich nur als Ausnahme. Selbst wenn er, was die ‚Vorsehung' über ihn verhängt, als das erkennte, was die Gesellschaft für ihn vorgesehen hat, müßte ihm die Gesellschaft, diese mächtige Sammlung von Wesen seinesgleichen, wie ein Ganzes, das größer ist als die Summe seiner Teile, ganz unbeeinflußbar vorkommen — und dennoch wäre das Unbeeinflußbare ihm vertraut, und wer mißtraut dem, was ihm vertraut ist? Damit all dies viele Gegebene ihm als ebensoviel Zweifelhaftes erscheinen könnte, müßte er jenen fremden Blick entwickeln, mit dem der große Galilei einen ins Pendeln gekommenen Kronleuchter betrachtete. Den verwunderten diese Schwingungen, als hätte er sie so nicht erwartet, und verstünde es nicht von ihnen, wodurch er dann auf die Gesetzmäßigkeiten kam. Diesen Blick, so schwierig wie produktiv, muß das Theater mit seinen Abbildungen des menschlichen Zusammenlebens provozieren. Es muß sein Publikum wundern, und dies geschieht vermittels einer Technik der Verfremdung des Vertrauten."

Sagte nicht Christopher Fry mit ähnlichen Worten genau das Gleiche? Und doch meinen beide etwas anderes und stehen auf anderen Standpunkten.

Fry will das Gewohnte, das lähmend Konventionelle entlassen, ihm entfliehen (Geklirr der Teetassen!), um zum Wesentlichen zu kommen: von der Surface=Reality zur ‚wirklichen Realität', die das Gegenteil alles Gewohnten, Begrenzten und Engen ist, voll des Verwunderlichen und des Erstaunlichen, des Fremden, des Ungewußten und des nur Ahnbaren, so erstaunlich, wie die Hand auf dem Tisch vor dem Blick dessen, der aus dem Nichts zurückkommt. Der Gang durch das Nichts hat bei Fry einen „V=Effekt" bewirkt, er hat den Anblick der

[20]) Vgl. daselbst, §§ 43—48.

Hand befremdlich und neu gemacht. So wird eine neue Realität geboren, voll poetischen Ursprungs und voll verdichteter Existenzdarstellung.

Brecht aber will das Gewohnte, das lähmend Konventionelle verlassen, ihm entfliehen, weil wer ruht, rostet — und weil diese Technik der Verfremdung des Vertrauten es seinem Theater gestattet,

„die Methode der neuen Gesellschaftswissenschaft, die materialistische Dialektik für seine Abbildungen zu verwerten. Diese Methode behandelt, um auf die Beweglichkeit der Gesellschaft zu kommen, die gesellschaftlichen Zustände als Prozeß und verfolgt diese in ihrer Widersprüchlichkeit. Ihr existiert alles nur, indem es sich wandelt, also in Uneinigkeit mit sich selbst ist. Dies gilt auch für die Gefühle, Meinungen und Haltungen der Menschen, in denen die jeweilige Art ihres gesellschaftlichen Zusammenlebens sich ausdrückt[21])."

Das Gewohnte muß also als nicht=unveränderbar gezeigt werden, es muß verfremdet werden, um das Bewußtsein des Eingreifen=Könnens wach zu halten, und das produktive Verhalten im Gesellschaftsprozeß anzuregen.

Bei Fry führt der ‚V=Effekt' — wenn man sich dieses Ausdrucks für sein Schaffen bedienen darf, um den Vergleich mit Brecht zu kontrastieren — zur Entdeckung der poetischen Realität.

Bei Brecht führt der V=Effekt zur Kennzeichnung der Produktivgesellschaft.

Bei Fry weckt er Staunen, Freude oder Schauder.

Bei Brecht löst er produktive Kritik aus und erweckt Vergnügen.

Bei Fry gibt er den Menschen eine habituelle Selbst=Vergewisserung, bei Brecht korrigiert er das politisch=ökonomische Verhalten des einzelnen.

Bei Fry geht es um den sich zu sich selbst getreu verhaltenden Menschen, bei Brecht um den geeichten Produktionsträger.

Wenn man die Qualität der ἀρετή des Menschen an seiner Tüchtigkeit als Kommunist abliest, und das τέλος des Menschen, die letzte Bestimmung, sein Wesenhaftes, im funktionellen Beitrag zur Erreichung und Verwirklichung bestimmter Wirtschafts= (Gesellschafts=) formen ansetzt, dann wird deutlich, warum Brecht so großen Wert auf die intellektuell=kritische Fassung des V=Effektes legen muß.

II. Brechts Umdeutung antiker Begriffe

Bei Brecht hört sich alles so an, als ob er mit antiken Auffassungen über=einstimme, in Wirklichkeit meint er meist genau das Gegenteil von dem, was die Antike meint. Es ist so, als ob er die dramaturgischen Begriffe der Antike umgedacht hätte für die Theaterkunst der „Kinder des wissenschaftlichen Zeit=alters". Er eliminiert nur, was er nicht brauchen kann. Er bedient sich der gleichen Ausdrücke, füllt sie aber mit anderen Bedeutungswerten und Inhalten.

[21]) Daselbst, § 45.

Natürlich will er keine Renaissance der Antike — das würde gegen seinen Fortschrittsglauben verstoßen — aber er bedient sich fröhlich der antiken Terminologie, ohne die alten Begriffe zu übernehmen, und ohne auf ihren Ursprung zu verweisen. Nur selten beruft er sich auf Aristoteles. Der Umdeutungsprozeß, der relativ ein geschlossenes Sytem ergibt, würde verblüffend, ja bedeutungsvoll wirken, wenn Brecht nicht eine Menge wichtiger Begriffe über Bord geworfen hätte — eine Tatsache, die auch den Brecht-Begeisterten nachdenklich stimmen kann.

a) Die Sittlichkeit

Brecht spricht von Sittlichkeit. Es taucht dabei in der Erinnerung der Leser der antike Begriff des ἦθος auf. Dieses ἦθος, das im Drama der Antike gezeigt wird, ist bei Brecht die Sittlichkeit, die aus der Produktivität fließt, jenes innere Verpflichtetsein des einzelnen und des Kollektivs gegenüber der Produktivität (Wirtschaftssoll usw.). In der Antike ist ἦθος die charakterliche Gesinnung, das sittliche Geartetsein als habituell gebundene Beschaffenheit eines Menschen. Bei Brecht ist Sittlichkeit das Produktivitätsgewissen, das den einzelnen im Bereich irdisch realistischer, politischer Ziele verpflichtet.

b) Die Tüchtigkeit

Die alte, antike ἀρετή ist die Tüchtigkeit des einzelnen, der Bestimmung nahezukommen. Sie ist die Tüchtigkeit des einzelnen, das zu leisten, wozu er bestimmt ist: des Dieners zum Dienen, des Herrschers zum Herrschen, des Ödipus: Enkel eines verfluchten Geschlechts zu sein, der Antigone: als Antigone zu handeln, ihrem Ethos gemäß. Das Drama soll solche, in diesem Sinne Tüchtige zeigen und die Besinnung auf die Bestimmung lenken: Erkenne, wer Du bist! Auch Brecht will die Tüchtigkeit der Menschen auf der Bühne zeigen. Aber bei ihm wird aus der kosmo-teleologischen oder religiösen Tüchtigkeit die politisch-ökonomische Tüchtigkeit, die Produktionsfähigkeit mit Blickrichtung auf die Ziele des Kommunismus: die Tüchtigkeit der Arbeiterklasse im Zusammenleben der Menschen bei der Ausbeutung der Natur und der Verteilung der Güter, der Gestaltung der Gesellschaft.

Die innerste Freude und Genugtuung des antiken Menschen der Zeit der großen Tragöden war, der Bestimmung des Menschen nachspürend, einen höchst-möglichen Grad der Kongruenz zwischen Bestimmung und Seinsform zu erleben, dieser wurde am intensivsten in den Konfliktsituationen der Tragödie erlebt: ist er sich selbst getreu? Zeigt er sich als der, der er ist und handelt er danach? Und zeigt er sich hohen Sinnes? So daß man stolz auf ihn sein kann? In den olympischen Spielen feierte man den Sieger im sportlichen Wettkampf, in den theatralischen Festspielen aber die Helden hohen menschlichen Sinnes, die zögernd handeln, gequält vollbringen und leidend vollenden, was sie als ihnen zukommend erkennen.

Die größte Freude und das Vergnügen der Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters ist die Produktivität, ist nach Brecht das Handeln als Tüchtige (Produktive) bei der Gesellschaftsumformung und -ordnung.

c) Die Bestimmung

τέλος ist in der Antike die Endbestimmung, das Ziel, die Erfüllung, die Vollendung. Menschen finden nur selten die vollkommene Identität von Sein und τέλος, und wenn sie sie finden, dann erkaufen sie sie meist mit einem bitteren Erdenrest (tragischer Untergang des Helden), nur Zeus, der τέλειος, darf sich schlackenlos und ohne Bitterkeit dieser Identität erfreuen, denn er ist nicht erdverhaftet, wie der Mensch.

Ziel alles Handelns ist für Brecht die Produktivität: sie ist sein τέλος.

Teleologisch handeln ist in der Antike: der Bestimmung gemäß handeln. Das Drama stellte solches bestimmungsgemäßes Handeln vor, das in Gegensatz zur Umwelt und zum eigenen äußeren Leben brachte: den in Konflikt geratenden Menschen, der sich frei zu seinem τέλος, seiner innersten Bestimmung und Erfüllung bekennt; das hieß gleichzeitig aber Leid — und oft Untergang.

Bei Brecht ist das Ziel des Menschen die Produktivität, Produzieren sein größtes Vergnügen. Die Produktivität ist ein vergnügliches Geschäft und eine freudetragende Bestimmung; nicht im Leid erweist sich hier die Kapazität des Menschen zu seinem τέλος, sondern im vergnüglichen Tun.

Der Antike war das leidvolle Handeln eines Menschen Gegenstand der schaudererregenden, aber bewunderten theatralischen Erlebnisse. Brecht ist das vergnügliche Handeln produktiver Menschen Gegenstand der Unterhaltung der Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters. Der produktive Mensch hat Sittlichkeit und Tüchtigkeit und diese Sittlichkeit und Tüchtigkeit soll die Zuschauer im Theater erfreuen, soll vom Publikum genossen werden.

Aus dem Erleben wird die Demonstration: aus dem Schauder die Unterhaltung: aus dem ergreifenden Drama das Lehrstück.

d) Die Persönlichkeit

Der produktive Mensch ist für Brecht die Persönlichkeit. Auch bei ihm soll diese Persönlichkeit — wie im antiken Drama — nicht nach Normen, Gesetzen, Maximen, althergebrachten Gewohnheiten handeln. Nicht Anspruch auf ewige Gültigkeit sollen die persönlichen Entscheidungen der Menschen erheben, sondern lediglich Anspruch auf Richtigkeit des Handelns in diesem Augenblick und in dieser Situation. Die Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters sind kritische Kapazitäten, die auf Grund ihrer kritischen Fähigkeit ihr Tun und Handeln bestimmen. Denn die Welt ist ja ein Prozeß, der im Fortschritt begriffen ist und kann nicht genormt werden und darf nicht durch Maximen zur Erstarrung gebracht werden. Alles ist veränderlich und veränderbar. Der Mensch ist der produktiv Verändernde und mit Leidenschaft und Lust steht er kritisch im Prozeß der Geschichte. Von fern winkt das Ziel, dem alle Umwälzungen und Veränderungen zustreben.

Brecht sieht also im kritisch produktiven Menschen den Typus, der — aus den Aspekten des wissenschaftlichen Zeitalters gesehen — der handelnden Persönlichkeit des antiken Dramas entspricht. So gleich sich vieles anhört, wenn Brecht mit antiken Worten operiert, so abgrundtief verschieden ist es bei ihm gemeint.

e) Das Wissen

Dieses abgrundtiefe Verschiedensein wird ganz klar und deutlich, wenn man die Bewertung des Wissens bei Brecht und in der Antike betrachtet. Die φρόνησις, das Wissen um das Gemäße und um das Sein, ein Wissen, das im griechischen Drama für das Verhalten der Figuren eine so große Rolle spielt — wird bei Brecht zum politischen „Wissen der Zeit über das menschliche Zusammenleben", d. h. bei ihm, zur Kenntnis der Theorien des Klassenkampfes. In diesem Sinne angewandtes Wissen vermittelt Sicherheit und erzeugt ein Lustgefühl.

Wissen ist für Brecht ein freudvoller Zustand, Kritik ist ihm Lust. In der Antike war Wissen mit Leid eng verschwistert, je tiefer das Wissen, desto größer und intensiver konnte das Grauen wachsen. Existentielles Wissen wurde als belastend empfunden — wie Pelasgos in den Hiketiden bezeugt (V. 453). Er wünscht sich, unwissend zu sein, empfindet es furchtbar mit dem Wissen um das Sein belastet zu sein, da er sich diesem leidvollen Wissen nicht gewachsen fühlt[22]). Mit Freude handeln die produktiven Menschen bei Brecht, mit Grauen, voll Angst, gepeinigt, handeln die Menschen in der Antike.

f) Die tragische Blindheit

Mit der tragischen ἁμαρτία, der Blindheit des Menschen, die oft das Wissen um die Dinge verdunkelt und verhindert, dieser tragischen Unzulänglichkeit der Menschen, weiß Brecht, entsprechend, nichts anzufangen. Der Mensch, der die Theorien des Klassenkampfes kennt und über die Formen des menschlichen Zusammenlebens durch die Lehren des Marxismus-Leninismus unterrichtet ist, kann ja nicht tragisch blind sein; der Mensch kann wohl falsch belehrt sein, wie die Mitglieder des Bürgertums oder die Kapitalisten, aber das sind Zustände, die abgeändert werden können. Und ihre Abänderung ist ja das Ziel der produktiven Revolutionen und des Klassenkampfes. Alles Tragische liegt ja nicht im Bereich des Veränderbaren. Im Tragischen ist der Mensch ausgeliefert, da kann er nicht eingreifen, da ist er hilflos und kann nur Haltung einnehmen, sich dem Unabänderlichen nur gewachsen zeigen, es auf sich nehmen. Das ist aber nicht Brechts Anliegen. Denn seine Lust ist es ja, als Kind des wissenschaftlichen Zeitalters „alles so zu begreifen, daß wir eingreifen können". Das Tragische schaltet also in Brechts Begriffswelt aus. Er eliminiert den Begriff der ἁμαρτία, die er nicht brauchen und nicht umdeuten kann. Denn diese bringt ja das Erfahren der Grenzen des Wissens zum Ausdruck. Eine ungeheuerlich optimistische Hochschätzung des Wissens läßt die Demut der Weisheit und das Wissen um das Nicht-Wissen in Brechts Theorie nicht zu.

g) Das Handeln

Das antike „Handeln", das δρᾶν, das im Drama gezeigt werden soll, versteht Brecht als „produzieren", das im Theater vorgeführt werden soll. Die antiken

---

[22]) Vgl. Bruno Snell, a. a. O., S. 60/61.

„handelnden Personen" werden zu Produzierenden. Und wer sind die Produzierenden im wissenschaftlichen Zeitalter? Die Arbeiter, die Arbeiterklasse.

Die Antike zeigte den von Angst zerrissenen Menschen als Persönlichkeit, die die Angst bändigt und eine dem Ich gemäße Verhaltensweise einnimmt. Alte Göttergesetze bestimmten nicht mehr — wie noch in Homers Welt — das Handeln der Helden von außen her, sondern aus sich heraus rang der Mensch um Antworten und Entscheidungen, vor die er gestellt war, gewann er es über sich, seine Tat zu tun, sich einzusetzen.

Brecht zeigt nicht den persönlichen Habitus dieser ringenden Menschen, er zeigt vielmehr den Menschen, der sich in Blickrichtung auf die politischen Ziele des Kommunismus hin bewegt — und, je nach den für diese Ziele erforderlichen Handlungen, in seiner Situation und in seinem Augenblick sich entscheidet.

Der antike Mensch entscheidet sich gemäß seinem Vermögen als Er-Selbst, er tut das ihm Zukommende. Das ihm Zukommende ist nicht durch äußere Anlässe (politische Ziele usw.) bestimmt, sondern durch die eigentümliche Kapazität des einzelnen als Mensch. Antigone und Ismene sind Schwestern, beide stehen angesichts des unbegrabenen Bruders vor der gleichen Situation, aber nur für Antigone wird das Begraben des Bruders ein ihr Zukommendes, ein ihrer Kapazität Angemessenes, weil sie Antigone ist. Was dem einen in der Antike zukommt, kommt dem andern, der mit ihm Augenblick und Situation teilt, noch lange nicht zu. Dafür sind die einen — um mit Goethe zu sprechen — große Entelechien und die andern kleine Entelechien. Die kleinen Entelechien sind kaum gefährdet. Gefahr wächst nur den Großen zu, denn sie sind es, die, oft leidvoll, das ihnen Zukommende zu tun haben. Voll Schauder, Bewunderung und Mitleid betrachtete der antike Zuschauer diese Größe (das Barock nannte dies Großmut, die Klassik sprach von Edelmut, wir empfinden „hohen Sinn" als entsprechenden Terminus), mit dem der einzelne sich — aus freiem Willen — dem Unausweichlichen stellte.

Brechts Menschen aber haben in ihrem Intellekt eine Waage, die sie einstellen, wenn es etwas zu entscheiden gibt: der, der die Waage hält, der Waagstock, ist der Kommunismus. In die Waagschalen werden die Gewichte der jeweiligen Situation geworfen und die Waage bringt wägend (nicht wagend) die jeweilige Entscheidung: eine Theorie, die sich mit der Lehre von der Veränderlichkeit und Veränderbarkeit der Welt und der veränderlichen Weltgestaltungsmethoden bei gleichbleibendem Ziel deckt. Die tragische ἁμαρτία erkennt Brecht nicht an.

Brecht braucht die gleichen Worte wie die Antike, aber ein anderes Ethos gibt seinen Worten eine andere Meinung. Auch sein Mensch fragt: was soll ich tun? Was steht mir zu, zu tun in dieser Situation? Aber, um den ganzen Unterschied zwischen Antike und Brechts Theorie — bei gleichem Wortgebrauch — herauszustellen, müßte man griechisch formulieren, denn nur das Griechische hat die differenten Worte für Tun und Handeln, durch deren Anwendung der Unterschied deutlich wird. Orest fragt: τί δράσω;

Brecht aber kennt nicht dieses *τί δράσω;* (wie soll ich mich verhalten, als der, der ich bin, in aussichtsloser Situation, zu welcher Haltung und zu welchem Verhalten bin ich als dieser Mensch, der ich bin, bestimmt, daß ich es ergreife, daß ich mich im Tun erweise, als der, der ich bin?). Ihm geht es nicht um Haltungen und nicht um das Sich=Erweisen, sondern ihm geht es um das, was der Grieche *ποιεῖν* nennt, d. h. etwas tun nach bestimmten Ideen und Zielen, die außerhalb des Menschen liegen und die er erstrebt[23]). Bruno Snell weist darauf hin, daß auch der reiche Jüngling im neuen Testament fragt: *τί ποιήσω;*, welchen Weg unter den vielen Möglichkeiten muß ich einschlagen, um in den Himmel zu kommen[24])? Brecht hat das Ziel des kommunistischen Idealstaates vor Augen, zu dessen Erreichung alle Bestrebungen der Kinder des wissen= schaftlichen Zeitalters produktiv beizutragen haben. Der Wert der Taten und Handlungen dieser Menschen wird bestimmt von der Annäherung an dieses Ziel und von seiner Erreichung. Brechts Menschen können das Tun und Han= deln lernen, so wie auch der reiche Jüngling lernen wollte, wie er in den Himmel kommen könne; denn *ποιεῖν* ist eine Sache der *τέχνη*, der Technik des Tuns; durch geschulte Kritik beherrschen die Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters die Technik des Handelns, sie werden produktiv. Wirkliche Probleme gibt es für sie nicht, denn immer stehen sie nur vor der Wahl, welchen der möglichen Wege sie einschlagen sollen, um dem Fortschritt bestens zu dienen. Es gibt nichts Auswegloses, sondern immer nur verschiedene Möglichkeiten. Das *δρᾶν*, das dramatische Handeln, kann man nicht lernen. Das *δρᾶν* ist ein habituelles Handeln; wo es zum dramatischen Einsatz der Person führt, steht es im Zeichen der persönlichen Entscheidung und hat — dramaturgisch gesehen, keinen anderen Sinn, als diese Person in ihrer *ἀρετή* zu zeigen, die auf ihr *τέλος* bedacht ist.

Das *ποιεῖν* steht nicht im Mittelpunkt des Dramas. Es ist vielmehr Gegen= stand der epischen Erzählung, des Romanes, der Geschichten. Das Drama aber zeigt die habituelle Kapazität, die im Handeln in Erscheinung tritt. Im Handeln erweist sich der Held als der, der er ist. Am intensivsten erweist er seine habituelle Kapazität im dramatischen Handeln *(δρᾶν)*, weil dieses erst autonome Entschei= dungen erfordert, die an die habituelle Kapazität gebunden sind. In diesem Sinne ist das Tun des Ödipus auch ein Handeln, das immer mehr sich zu sich selbst bekennende Enthüllen seiner Person, das leidvolle Innewerden seiner unbewußt vollzogenen Bestimmung, der er sich nicht entzieht. Daß er seinen Vater erschlug und seine Mutter heiratete, das war ein *πράττειν*, aber daß er nun nicht ruht, sich zu entdecken, zu enthüllen, das ist *δρᾶν* dramatisches Handeln. Das Handeln der Figuren versteht Brecht also nicht im Sinne des griechischen, leidbewußten, mit Überwindung ausgeführten *δρᾶν*, sondern im Sinne des *ποιεῖν* des zielbewußten Handelns, das weniger die Persönlichkeits= prägung zum Ausdruck bringt, als vielmehr Produktionsgesetze zeigen will.

---

[23]) Vgl. Bruno Snell a. a. O., S. 19.
[24]) Daselbst, S. 33.

h) Die Furcht, das Grauen, der Schauder

Entsprechend sind auch die Stimmungsakzente verschieden. Den antiken φόβος, das vom Leidbewußtsein Durchdrungene der Antike, gibt es bei Brecht nicht. Und es fehlt ihm demnach auch der Begriff der Haltung, des sich Verhaltens dem Leid gegenüber, der Begriff des Sich-Fassens dem Fassungslosen gegenüber, wie die Antike es vorführen wollte.

Auch Brecht will Verhaltensweisen zeigen, aber Verhaltensweisen ganz anderer Art: das revolutionäre Sich-Verhalten der Arbeiterklasse gegenüber den Unternehmungen der Herrschenden, die als Katastrophen gesichtet werden.

Freude am Handeln, Lust des Produzierens und Sich-Verhaltens, vergnügliche Kritik sind also die Stimmungsakzente, die Brecht herausstellt.

Er schließt nicht an das Pathos-Mómént der Antike an, sondern an den von ihm umgedeuteten ἡδονή-Begriff.

i) Die Lust, das Vergnügen

Die ἡδονή in der griechischen Dramaturgie ist jenes Lust- und Befriedigungsempfinden, das sich einstellt, wenn der φόβος überwunden, geklärt ist im dramatischen Einsatz, im Haltungfinden, im δρᾶν. Sie ist eine psychische Wirkung des Selbstbewußtwerdungsprozesses, in dem Sicherheitsempfindungen gegenüber der Unsicherheit und Undurchsichtigkeit des Seins zur Geltung kommen. Die ἡδονή als Wirkung des Dramas ist das unmittelbare Lustgefühl, das sich einstellt angesichts des festen Wertbodens, der mit der Persönlichkeitsbestimmung erreicht wird, sei es auf dem Wege des gefühlsmäßigen Erlebens oder der geistigen Erkenntnis.

Brecht wertet und deutet dieses Lustempfinden politisch um: die kritische Haltung ist das Vergnügen der Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters. Aus der ἡδονή wird die Lust, die bei der Befriedigung des wissenschaftlichen Tätigkeitsdranges entsteht, wird die Produktionslust, das Vergnügen, das aus der Produktivität fließt. Aus dem antiken: Erkenne dich selbst! im kosmoteleologischen Bezug ist das Sich-Selbst-Erkennen des Menschen als Produktionsträger in einem politischen System geworden; aus dem Ringen um den Selbstvollzug das Abschätzen der Produktionstüchtigkeit. Auch der Mensch ist veränderbar. Die Maßstäbe für sein Verhalten liegen nicht in seinem eigenen τέλος als Selbst-Vollendung (diese in der Antike in einem übergreifenden kosmischen Bezug gesehen), sondern im τέλος der großen politischen Produktivität, der er eingeordnet wird.

§ 46: „Es ist eine Lust unseres Zeitalters, daß so viele und so mannigfache Veränderungen der Natur bewerkstelligt, alles so zu begreifen, daß wir eingreifen können. Da ist viel im Menschen, sagen wir, da kann viel aus ihm gemacht werden. Wie er ist, muß er nicht bleiben, nicht nur, wie er ist, darf er betrachtet werden, sondern auch, wie er sein könnte[25])."

[25]) Kl. Organon, a. a. O.

k) Befreiungen

Ein Begriff, der im Zusammenhang mit der griechischen Dramaturgie zu behandeln ist, ist der Begriff der Freiheit. Auch Brecht braucht die Worte Freiheit und Befreiung. Das Theater soll — nach Brecht — Befreiungsakte vorführen. Unter Befreien versteht Brecht, wie schon ausgeführt wurde, das kritische Sich-Bilden zur politischen Tüchtigkeit.

§ 56: „... Wie die Umgestaltung der Natur, so ist die Umgestaltung der Gesellschaft ein Befreiungsakt, und es sind die Freuden der Befreiung, welche das Theater eines wissenschaftlichen Zeitalters vermitteln sollte[26])."

In der griechischen Umkehrung würde dieser Satz lauten: das Hervortreten der Persönlichkeit ist ein Befreiungsakt (Überwindung der Angst, Freiwerden zur eigenen Entscheidung, Freisein zum Anerkennen des Notwendigen und Gemäßen) und es sind die Leiden der Befreiung, welche das Theater des sich auf sich selbst besinnenden Menschen vermitteln soll. — Es geht hier um das schmerzhafte Sein des reifen, tüchtigen, der Entscheidung verfallenen Menschen. — Bei Brecht sind die Befreiungen freudige Entscheidungen, die auf die letzte Freiheit drängen: das von selbst sich ordnende Zusammenleben lauter guter Menschen in einem wirtschaftlichen Interessenverband. Man hat den griechischen Begriff der κάθαρσις oft mit Befreiung, Reinigung, Läuterung übersetzt, wobei man sich über das, wer oder was gereinigt und befreit wird ebensowenig einig ist wie über das, wovon oder wozu gereinigt, geläutert und befreit wird. Das eine darf aber wohl festgehalten werden, daß diese κάθαρσις so nahe Brecht ihr rücken will, von keinem der Kommentatoren als revolutionäre politische Befreiungsakte im Klassenkampf ausgelegt wurden. Brecht deutet auch hier wieder um und verwendet den Begriff entstellt im neuen Licht seiner marxistisch-leninistischen Gesellschaftstheorie.

l) Der Mythos

Auf Aristoteles beruft sich Brecht mit seiner Kennzeichnung der „Fabel" als der „Seele des Dramas". Den μῦθος des Aristoteles übersetzt er, sich an berühmte Vorbilder anschließend, mit Fabula, Fabel. Das vieldeutige dynamische griechische Wort ist durch ein eindeutiges, statisches lateinisches Wort ersetzt. Was ist die Fabel für Brecht?: Das Geschehen, das demonstriert wird und an dem die dialektisch-kritische Methode ihre Übungen absolviert. Ohne diese Fabel hätten diese dialektischen Demonstrationen natürlich kein Gerüst. Brecht nennt die Fabel ein „abgegrenztes Gesamtgeschehnis", von dem aus die Figuren erst erarbeitet werden können. Er nennt die Fabel das „Herzstück der theatralischen Veranstaltung", das „was zwischen den Menschen vorgeht", und zugleich „die Gesamtkomposition aller gestischen Vorgänge, enthaltend die Mitteilungen und Impulse, die das Vergnügen des Publikums nunmehr ausmachen sollen[27])."

[26]) Kl. Organon. Vgl. auch S. 313 ds. Unters.
[27]) Daselbst, § 65.

m) *πρᾶξις — πράττειν*

Der Zusammenhang, den Brecht zwischen „Fabel" und „gestischen Vorgängen" herstellt, wird erst dann ganz durchsichtig, wenn man auf Aristoteles zurückgeht. Im 6. Buch der Poetik heißt es: *ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως* (es ist also die Tragödie die Nachahmung einer Handlung). Handlung heißt an dieser Stelle so viel wie Begebenheit zwischen Menschen. Wenige Sätze weiter heißt es: *ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἡ μίμησις· λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων.* (Was nun die Handlung anbelangt, so bildet ihre Nachahmung die Fabel. Ich verstehe nämlich den Mythos als Zusammenstellung der Handlungen.) Wörtlich übernimmt Brecht diese Stelle, aber er übersetzt *σύνθεσις τῶν πραγμάτων* mit „Gesamtkomposition aller gestischen Vorgänge".

Mit der Formulierung, die Fabel sei das, was zwischen den Menschen vorgeht, trifft Brecht wohl den aristotelischen Begriff des Mythos, der eine Handlung, ein Begebnis zeigt. Das gleiche Wort aber *(πρᾶξις, πρᾶγμα)* braucht Aristoteles an der Stelle, die Brecht mit „gestische Vorgänge" übersetzt.

Da dieses *πράττειν* nun in seiner Bedeutung nahe beim Gestischen stehen kann (nicht muß), ist Brechts Interpretation aufschlußreich:

„Den Bereich der Haltungen, welche die Figuren zueinander einnehmen, nennen wir den gestischen Bereich. Körperhaltung, Tonfall und Gesichtsausdruck sind von einem gesellschaftlichen ‚Gestus' bestimmt: die Figuren beschimpfen, komplimentieren, belehren einander usw. Zu den Haltungen, eingenommen von Mensch zu Mensch, gehören selbst die anscheinend ganz privaten, wie die Äußerungen des körperlichen Schmerzes in der Krankheit oder die religiösen[28])."

Dieser gestische Bereich der Figuren muß zunächst — nach Brecht — soz. dialektisch in seiner Widersprüchlichkeit und Kompliziertheit durch die Technik der Schauspielkunst erarbeitet werden. Das „gestische Material" wird ausgelegt: die Figur verhält sich so — sie könnte sich aber auch so oder so verhalten. Die Fabel nun — als „Gesamtgeschehnis" — nimmt alle Möglichkeiten und Widersprüche in sich auf, wobei sie aber „von vielen möglichen Interessen nur bestimmte" befriedigt, da sie ja nur ein „begrenztes" Geschehnis darstellt.

Brecht jongliert hier mit antiken Begriffen, um der Fabel, dem Mythos des Aristoteles eine dialektische Schauspielkunst zu unterschieben. Die Antinomien klingen hier als Widersprüche im gestischen Bereich an, die Fabel von bestimmter in sich abgeschlossener Größe *(Ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος,* 1450 b 24*)* als „begrenztes Geschehnis" zwischen den dialektischen widersprüchlichen Möglichkeiten. Aber all die Widersprüche, die in der Fabel aufgehoben sind, sollen sichtbar werden in der Schauspieltechnik. Es soll deutlich werden, daß der „besondere" Mensch, den der Schauspieler vorführt, schließlich zu mehr passen muß als nur zu dem, was hier geschieht. Der Sonderungsprozeß, den die Fabel bildet, ist durch die

[28]) Daselbst, § 65.

Schauspielkunst dialektisch deutlich zu machen, oder anders ausgedrückt: es ist Sache der Fabel, die dialektisch ausgebreiteten gestischen Vorgänge zu einer Gesamtkompositon zusammenzufassen und in ihrer Besonderheit zu kennzeichnen. Sie ist also ein Formprinzip des Sonderns aus dialektisch ausgebreiteter Materie. Die Kennzeichnung der Besonderheit im dialektischen Vorgehen enthält „die Mitteilungen und Impulse, die das Vergnügen des Publikums nunmehr ausmachen sollen[29])."

Der Mythos, die Fabel, ist also das Besondere, was zwischen den Menschen vorgeht, in seiner Besonderheit durch die πρᾶξις, die gestische Interpretation gekennzeichnet. Und so ist die Fabel das „Herzstück der theatralischen Veranstaltung, denn von dem, was zwischen den Menschen vorgeht, bekommen sie ja alles, was diskutierbar, kritisierbar, änderbar sein kann[30])". Ohne den Sonderungsprozeß der Fabel kann die Materie nicht gesichtet werden. Anderseits ist die Fabel nur interessant, insoweit sie aus dem dialektischen Prozeß erwächst. Die Fabel bietet also Ansatzpunkte für das kritische Vergnügen der Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters. Das πράττειν (die gestischen Vorgänge) liefert die Mittel, das dialektische Vermögen zu aktivieren und zu produktivem Verhalten anzuregen. Aus der σύνθεσις τῶν πραγμάτων wird eine dialektische Schauspiellehre. Auch die μίμησις πράξεως wird in diesen dialektischen Bereich mit einbezogen. Die Freude am Nachgeahmten ist dabei nicht ästhetischer, sondern dialektischer Art.

Brecht hat — wie ganz klar nachgewiesen und auch von ihm selbst bekannt — kein Verhältnis zum Dramatischen, zum Drama. Er bringt es fertig, mit halsbrecherischer geistiger Akrobatik, die antike Dramaturgie umzudeuten im Sinne eines politischen Demonstrationstheaters, auf dem Geschehnisse dialektisch berichtend demonstriert werden. Brecht kennt die antike Terminologie und vor allem Aristoteles sehr gut und bedient sich ihrer in seinem Sinne. Er erfüllt die alten Worte mit neuen Begriffen, um die alten Begriffe für die „Gegenwart des wissenschaftlichen Zeitalters" als abgetan zu erklären.

Einige wenige Worte der alten Terminologie übernimmt er nicht. Die wichtigsten unter ihnen sind τραγῳδία und δρᾶμα, Tragödie und Drama. Ganz bewußt lehnt Brecht das dramatische Theater ab. Das was Brecht will, ist das epische Theater. Die Auseinandersetzung mit Brecht führt uns also zu einer Kritik seines Begriffes vom „epischen Theater".

III. Die epische Form des Theaters

In seinem Nachwort zum „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny" stellt Brecht die „Dramatische Form des Theaters" der „Epischen Form des Theaters" gegenüber[31]):

---

[29]) Daselbst, § 65. [30]) Daselbst.
[31]) Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm, Bd. 1 S. 259 ff.

a) Dramatisches und episches Theater

Dramatische Form des Theaters	Epische Form des Theaters
handelnd	erzählend
Verwickelt den Zuschauer in einer Bühnenaktion	macht den Zuschauer zum Betrachter, aber
verbraucht seine Aktivität	weckt seine Aktivität
ermöglicht ihm Gefühle	erzwingt von ihm Entscheidungen
Erlebnis	Weltbild
der Zuschauer wird in etwas hineinversetzt	er wird gegenübergesetzt
Suggestion	Argument
Die Empfindungen werden konserviert	bis zu Erkenntnissen vorgetrieben
Der Zuschauer steht mitten drin, miterlebt	Der Zuschauer steht gegenüber, studiert
Der Mensch als bekannt vorausgesetzt	Der Mensch ist Gegenstand der Untersuchung
Der unveränderliche Mensch	Der veränderliche und verändernde Mensch
Spannung auf den Ausgang	Spannung auf den Gang
Eine Szene für die andere	Jede Szene für sich
Wachstum	Montage
Geschehen linear	in Kurven
evolutionäre Zwangsläufigkeit	Sprünge
Der Mensch als Fixum	Der Mensch als Prozeß
Das Denken bestimmt das Sein	Das gesellschaftliche Sein bestimmt das Denken
Gefühl	Ratio

Brecht geht in dieser Gegenüberstellung sowohl am Kern des Dramatischen wie am Kern des Epischen vorbei. Nur von diesem Kern aus aber lassen sich die Formfragen behandeln.

Das was Brecht unter „Epischem Theater" versteht, drückt er noch präziser im „Kleinen Organon" aus[32]):

§ 49: „Dies, daß der Schauspieler in zweifacher Gestalt auf der Bühne steht, als Laughton und als Galilei, daß der zeigende Laughton nicht verschwindet in dem gezeigten Galilei, was dieser Spielweise auch den Namen ‚die epische' gegeben hat, bedeutet schließlich nicht mehr, als daß der wirkliche, der profane Vorgang nicht mehr verschleiert wird; steht doch auf der Bühne tatsächlich Laughton und zeigt, wie er sich Galilei denkt."

Nimmt der Schauspieler bei Brecht tatsächlich die Rolle eines Erzählers, eines Berichters ein, so daß man wirklich von epischem Theater sprechen könnte?

Der, der etwas zeigt, vorführt an einem Objekt, auch wenn er sich selbst als Objekt vorführt, mit dem er sich selbst nicht identifiziert, der kritischen Abstand hält von dem, was er zeigt, demonstriert der nicht? Der Schauspieler und der Dichter, die Brecht fordert, sind Demonstratoren. Gleich dem Professor,

[32]) A. a. O.

der im Hörsaal Kranke und Gesunde vorführt, um an ihnen Anomalien oder Funktionen zu zeigen, geht der Schauspieler bei Brecht vor; gleich dem Chemiker, der seine Reagenzgläser füllt, um die verschiedenen Reaktionen zu demonstrieren, arbeitet sein Dichter mit „fiktiven Montagen", die die hic-et-nunc-Reaktionen im Bewußtsein halten. Nicht nur, wie ein Stoff ist, demonstriert der Dichter des wissenschaftlichen Zeitalters, sondern auch wie er sein könnte, wenn andere Ingredienzien ihm beigegeben würden. Er demonstriert die Möglichkeiten des Seins unter dem Aspekt der Veränderlichkeit der Dinge, der Situationen und speziell der Gesellschaft, die umgewälzt werden soll. In die Reagenzgläser wird also — als eigentlichstes Anliegen Brechts — die menschliche Gesellschaft hineingefüllt — Einzelne und Massen, Klassenkämpfer und Freiheitskämpfer — und nun werden „Befreiungsakte" und ihre „Freuden" demonstriert.

Der Demonstrator sieht sich einem Publikum von produktiv-kritischen Menschen gegenüber, mit denen zusammen er „wissenschaftlich" die Reaktionen verfolgt — unter allen Umständen bemüht, jede verfängliche Empfindungs- und Erlebniskomponente auszuschalten und den kritischen Intellekt zu aktivieren; mit dem Effekt, durch die Schärfung des kritischen Bewußtseins den einzelnen für das Leben und die Produktivität tüchtig zu machen.

Nun, mit dieser Nutzanwendung für eine politische Doktrin weicht Brecht wieder vom akademischen Boden ab, den er zunächst mit seiner Forderung nach wissenschaftlich-kritischer Methode im Theater betreten hatte.

b) Die wissenschaftlich-kritische Methode im Theater

Lassen wir aber diese politische Nutzanwendung beiseite, so ergibt sich für uns die Frage, ob die kritische Methode der Wissenschaft auf der Bühne angebracht sei, und vor allem, mit welchem Recht Brecht sein wissenschaftlich-kritisch vorgehendes Theater der Demonstration ein episches Theater nennt. Zwar spielt die Demonstration in der Wissenschaft als Methode der Lehre eine große Rolle — das Epische jedoch nicht.

1. Magie des Epischen. Was ist denn eigentlich Epik? Willi Flemming hat in seinem kleinen Bande „Epik und Dramatik[33])" einen Versuch der Wesensdeutung beider Begriffe in einer Gegenüberstellung unternommen. Er analysiert die beiden Kunstgattungen in Bezug auf ihre verschiedenen Wurzeln im Lebensbereich und entsprechend auf ihre differente Gestalt. Er ruft das Urbild der Erzählerin in jedem Menschenleben in Erinnerung: die Großmutter, deren Erzählungen die Kinder gebannt lauschen, der Märchentante, deren Zauber sogar durch das technische Medium des Radios oder des Telephons nicht zerstört werden kann. Zauber, Magie der Epik — wie fremd müssen diese Worte, wie ablehnenswert müssen sie für Brecht sein, der ja gerade in seinem „epischen Theater" die Magie verfehmt, den Zauber ausschließt, der glaubt, das epische Element an sich verhelfe zu kritischer Distanz. Willi Flemming führt aus:

---

[33]) Lehnen-Verlag, München 1955.

„Ist es nicht mehr als eine bloße Kindheitserinnerung, wenn wir an die Großmutter denken, sie im Lehnstuhl wieder sitzen sehen und uns um sie herum, den Märchen und Geschichten gespannt lauschend? Verkörpert sich in diesem Erinnerungsbilde nicht die Grundsituation aller Epik? Da sitzt die Mutter oder Großmutter und dicht um sie herum die Kinder. Das ist kein zufälliges Geknäuel, sondern eine Art von Kristallisation. Beim türkischen Märchenerzähler (Medallah) ist heut noch das Gleiche zu beobachten. Darin zeichnen sich zwei wesensbestimmende Komponenten ab: Erzähler und Zuhörer. Sie stehen sich nicht fremd gegenüber, sind vielmehr aufeinander angewiesen, bilden eine Einheit. Diese zeichnet sich sichtbar ab in der Anordnung: um den Erzähler gruppiert sich ein höherer Kreis, ziemlich eng an ihn gerückt. Das geschieht nicht allein deshalb, weil sie deutlich hören wollen, sondern auch aus innerer Beteiligung. Denn zwischen ihnen pulst ein strömendes Leben und eint sie zu einem Ring. Beobachtungen aus dem Vortragssaal der Gegenwart bestätigen diesen Bestand, allerdings als Gegenbeweis. Denn wie peinlich wirkt der epische Dichter etwa auf dem Katheder eines Hörsaales. Hier herrscht die ganz anders geartete Situation des Lehrvortrages mit der Scheidung von Lehrenden und Lernenden. Selbst im einfachen Saal trennt der Tisch den Vorlesenden störend von einem gesonderten ‚Publikum'. Noch ein weiteres erschwert es, die eigentliche Grundsituation zu schaffen. Es ist nicht nur die äußere Distanzierung und Massenhaftigkeit des Publikums, hinzu kommt die innere Entfremdung aller. Dagegen war bei den Gruppen der Jugendbewegung ungesucht sofort die echte Situation vorhanden. Da scharte sich nicht nur die kleinere Anzahl zwanglos um den Erzähler oder Vorleser, es handelte sich eben um eine ‚Gruppe', um Menschen mit schon vorhandener Verbundenheit, sachlicher und vor allem menschlicher Art. So könnte man die Art der Verbundenheit mit einer Ellipse vergleichen, deren beiden Brennpunkte als Pole auf einer Ebene liegen und einen Stromkreis in Gang halten, so daß ein magnetisches Feld um sie erzeugt wird."

Damit ist klar der magische Kreis der epischen Grundsituation umrissen: Märchen, Geschichten, Novellen, — sie gründen in diesem Spannungsfeld von Erzähler und Zuhörer, auf einer Gerichtetheit des Erzählens auf den Zuhörer hin, der in dieses magische Spannungsfeld mit einbezogen wird. Erzähler und Zuhörer werden in einen gemeinsamen Lebenskreis gezogen, an einen Blutstrom soz. angeschlossen, wobei das magische Feld des Erzählens keineswegs auf die kritischen Fähigkeiten des einzelnen spekuliert.

2. Die Rezeption epischer Wirkungen im subcorticalen Bereich. Wie sich die epische Erzählung über jede Kritik hinwegsetzen kann und den Zuhörer ganz hineinreißen in diesen magischen Bann des Erzählers, wird von Fr. Kainz in einer Untersuchung über „Die Sprachästhetik der jüngeren Romantik[34])" sehr einsichtig auseinandergelegt und an vielen Stellen romantischer Erzählkunst belegt. Eines der sprechendsten Beispiele, die Kainz anführt, möge auch hier als Beleg angeführt werden: in Müllners „Die Schuld" schildert Jerta ihrer spanischen Schwägerin die Schauer der nordischen Winternächte:

„Anders spricht die Geisterwelt
Diesseits des beeisten Belt.
In des Schornsteins engen Lauf

[34]) Dt. Vierteljahrschrift, XVI. Jg., 1938, S. 219 ff.

Bläst der Wind mit vollen Backen.
Alle Türen springen auf,
Alle Lichter löschen aus,
Schreiend fliegt der Storch vom Haus
Und die Tragebalken knacken.
Eulen, groß wie Adler, hacken
An die Fenster, schwarze Katzen
Sprühen Funken im Kamin,
Und ein Heer von Teufelsfratzen
Tanzt in Flammen blau und grün."

Diese Stelle, recht schauerlich, tönend und eindrucksvoll vorgetragen, wird — wie Kainz darstellt — selten ihre Wirkung des Gänsehautentstehens verfehlen, selbst wenn man das Ironische in dem Wirkungskomplex als ablenkend und mildernd betrachtet. Kainz weist an dieser Stelle darauf hin, daß die Stimmungswirkung, Vokalwirkung, die Unmittelbarkeit der Anschauungsbilder usw. hier so stark wirken, daß die logische Kontrolle hinter den rein musischen Rezeptionen zurücksteht und unter Umständen sogar ausfallen kann, wie hier, wo man sich Katzen im Kamin und Störche auf dem winterlichen Haus gefallen läßt, weil diese Bilder und Klangkörper der Vortragssprache im subcorticalen Bereich eindringlicher wirken als im cortical rezipierenden, so daß eine logische Überprüfung des Ausgesagten entweder gar nicht aktiviert, oder zumindest verdrängt wird. Das gleiche gilt für viele Partien der gesamten Erzählkunst.

Sowie musische Gestaltungsmittel am Werke sind, werden großteils andere Rezeptionsorgane des Gehirns angesprochen als in den Fällen, in denen das wissenschaftliche Verständnis, in denen logisches Denken, Vergleichen und Kritik erfordert werden. In diesen Fällen sind vorwiegend die Bereiche der Hirnrinde tätig, die für die Verarbeitung ästhetischer Eindrücke nur in einem schmalen Sektor in Anspruch genommen werden[35]).

3. Der Kunstinstinkt. Das erste Kriterium der Epik kann daher niemals ihre Logik sein. Im Gegenteil, das ungereimte Zeug der Romantiker kann uneingeschränkte ästhetische Lust erzeugen, ja oft ganz bewußt die Logik ironisieren, ein Effekt, den die Romantik liebte. Dieses scheinbar oft ungereimte Zeug, wenn es aus der Kraft der epischen Phantasie zu einem Ganzen geformt ist, entzieht sich jeder logisch analysierenden Kritik, freilich entzieht es sich nicht dem Gefühl für Echtheit, das der Instinkt vermittelt. Der magische Strom des Erzählens ergießt sich instinktiv auf die Lauschenden und bezieht sie ganz in die bunte Phantasiewelt ein — so daß vor ihren Augen, mit Klangformen und Bildern beschworen, mit Stimmungsmitteln gestaltet, von verdichteter Atmosphäre erfüllt, ein plastisches Erlebnisgebilde entsteht, das oft der Realitätskritik nicht standhält.

Episch — heißt also keineswegs: ohne Magie, wie Brecht es gern sehen möchte, wenn er „epischen Theater" fordert. Als ich einmal jemanden fragte, ob

[35]) Vgl. Kainz, Psychologie der Sprache, III. Bd., Stuttgart 1955.

er ein guter Erzähler sei, antwortete er mir, — nein, er glaube nicht, denn er habe nicht das Gemüt dazu. Mit diesem Wort Gemüt traf der Antwortende das Wesen der Erzählkunst im Kern. Zur Epik, zur Erzählkunst, gehört dieses Gemüt, jenseits des Intellekts, — ebenso wie Dramatik der Gefühlskomponente eng verbunden ist. Von diesem Gemüt- und Gefühlshaften gehen die Wirkungen beider Gattungen aus — nicht vom demonstrierenden Intellekt. Dabei kann ohne weiteres das Gemüt- und Gefühlhafte bis zum kristallklaren Intellektakt vorgetrieben werden, doch gehört dieser Intellektakt nicht zum Wesenhaften dieser Gattungen. Wenn Brecht also die Eliminierung des magischen Bannkreises, das Ausschalten der Gefühle und der Einfühlung der Erlebnisakte fordert, kann ihm dies mit der Einführung „epischer" Momente nicht gelingen, da echte Epik selbst in den gleichen Bereichen wurzelt. Was Brecht unter „episch" versteht, geht nicht vom Wesenhaften der Epik aus, sondern enthüllt sich uns als „Demonstration". Sein Gebrauch des Wortes „episch" ist also unangebracht.

Damit kommen wir zurück zu der anderen Frage, die wir uns gestellt hatten: ob die kritische Methode der Wissenschaft auf der Bühne angebracht sei.

Am Beginn jeden Kunstaufnehmens steht das Vertrauen zum Künstler, das sich freilich auf einen stark ausgeprägten Kunstinstinkt stützt. Dem echten Künstler gestehen wir Offenbarungsmöglichkeiten zu, ja wir erwarten solche Offenbarungen von ihm, die der Wahrheit näher kommen, als die Wissenschaft sie je beweisen könnte. In jenen Urtiefen, aus denen Kunst erwächst, spüren wir jene Wahrheit, die sich dem reinen Intellekt versagt. Ist der Kunstinstinkt befriedigt, so folgt das Gefühl widerstandslos und hingebend dem Weg des Dramatikers, des Dichters, des Schauspielers, des Komponisten, des Malers. Das ist kein kriteriumloses und kritikloses Eingehen auf Suggestionen, kein „Eingelulltwerden" in unkontrollierbare Gefühlsschwelgereien, kein sentimentales Sich-Verlieren, es ist vielmehr ein vertrauendes Sich-Anheimgeben in Bereichen, wo höchstes Vertrauen Voraussetzung ist. Dieses Vertrauen erwächst aus dem befriedigten und zustimmenden Kunstinstinkt, der darüber wacht, ob die Schwelle in den Bereich des Dargebotenen betreten werden kann; ob das Haus, in dem man zum Gastmahl geladen ist, des Vertrauens würdig ist. Bejaht der Kunstinstinkt, dann können Gemüt und Gefühl ohne Mißtrauen auf ihre Kosten kommen, dann können Mitleid und Furcht entfesselt werden, dann können Grauen und Schauder entstehen, Übermut und Ironie frei spielen.

Warum fürchten die Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters bei Brecht das Gefühl? Warum lehnen sie die Einbeziehung in den magischen Kreis des Dramas ab, warum wollen sie keine Erlebnisse? Weil sie mißtrauisch sind gegen diese Magie, gegen die Gefühle und Erlebnisse. Freilich ist oft Mißbrauch getrieben worden mit diesen Erlebnissen und Gefühlen, mit den Suggestionen und dem Stromkreis, der vom Kunstproduzierenden zum Kunstkonsumenten wirkte. Warum konnte dieser Mißbrauch getrieben werden? Weil der Kunstinstinkt versagte. Warum versagte er? Weil wir zu wenig Ursprung haben, zu wenig aus dem Ursprung leben. Zum Ursprung zurück — ist daher der programmatische Weg der gesamten westlichen europäischen Kunst des 20. Jahrhun-

derts — vom Expressionismus bis zur Gegenwart. Brecht aber geht „fortschrittlich" vor: vom Ursprung weg — ist seine Parole. Denn seine Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters haben nicht mehr jenen Kunstinstinkt, der ihnen ein vertrauensvolles Verhältnis zum Künstler erlaubt.

Vertrauen ist eine aristokratische Eigenschaft, eine Eigenschaft, die den Menschen adelt, der sie hat. Kein blindes Vertrauen, das wäre Dummheit, Bequemlichkeit und Vogel-Strauß-Verhalten, sondern vielmehr ein waches, instinktsicheres Vertrauen, das der Würde des Menschen entspricht.

Die Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters aber können sich ihrem mangelnden Kunstinstinkt nicht anvertrauen, Mißtrauen steht bei ihnen am Beginn jeder „Kunst"-Übung, Mißtrauen bestimmt ihre Haltung zum Gefühl und zum Erlebnis. Das Vertrauen, auf dem Gefühl und Erlebnis sich getrost aufbauen können, ersetzen sie mit Kritikfreudigkeit, die zudem der Anstoß zu produktiver Tätigkeit ist.

Dramatik aber hat ihren Humus im Weltgefühl, im antithetischen Weltgefühl, das den Menschen erschauern läßt, das ihn überwältigend erhöht: „Das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil" faßt Goethe diese überwältigende Erhöhung des Menschen in seinem Weltgefühl zusammen. Um dieses beste Teil, das dem Gefühl entspringt, werden die „Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters" bei Brecht betrogen. Die Erschütterungen, die den miterlebenden Zuschauer einer Tragödie ergreifen, sie wollen bei Brecht ersetzt werden durch die Freude des kritischen Studiums und durch intellektuelle Erkenntnisse. Ergriffenwerden, vom Schauder und von der Freude gepackt werden, dies bezeichnet Brecht als Verbrauch der Aktivität des Zuschauers im Theater, der er die Weckung der Aktivität durch die kritische Methode und das Vergnügen, das daraus entsteht, entgegenhält.

4. Die Methoden der Wissenschaft und der Kunst. Die Anwendung der Kritik als Methode des wissenschaftlichen Zeitalters gehört aufs Katheder — gehört dorthin, wo man forscht, studiert, wo der Intellekt seinen Aufgaben nachgeht — ins Theater gehört sie nicht, sie kann nicht zur Methode der Kunst werden. Kunst ist nicht mit Kathederweisheit zu verwechseln, ebenso wenig wie mit politischen Schulungskursen, die ein Weltbild vermitteln sollen. Die Kunst mit den Methoden der Wissenschaft produzieren zu wollen — heißt, sie in ihrer Eigengesetzlichkeit verkennen. Suum cuique! Die Methoden der Kunst liegen im Bereich der Intuiton, der Anschauung, nicht des Logos. Dieses Intuitive aktiviert primär Empfindungen, und erst sekundär Gedanken, die sich aus dem Empfundenen herauskristallisieren. Das Theater, das Drama, will mit Erschütterungen, mit Ergriffenwerden wirken, sei es nun tragischer, trauriger oder heiterer Art, will jenen „Schauder", jene Heiterkeit wecken, die immer noch der Menschheit bestes Teil sind. Will aus dem Schauder und der Heiterkeit jene Vitalpotenz des Menschen frei machen, die ihm zu ehrfürchtiger Lebensbewältigung die Kraft gibt, die sich in Leidverständnis oder in hochgemuter Heiterkeit löst, je nachdem ob Tragödie oder Komödie bemüht werden.

Diese Kunst des Theaters, wie wir sie verstehen, führt zur Humanität, sie ist ein Bildungsfaktor. Brecht dagegen will eine politisch gerichtete Gesellschaftslehre vermitteln. Das Denken in Brechts „epischem Theater" ist bestimmt durch das „gesellschaftliche Sein". Im Gegensatz dazu wirft Brecht dem dramatischen Theater vor, daß in ihm das Denken das Sein bestimme. Diese Formulierung ist verfehlt. Das dramatische Theater lebt nicht vom Denken, das das Sein bestimmt, sondern von der Anschauung, die gestaltet wird. Objekt der Anschauung ist in unserem Jahrhundert — wie schon vor 2000 Jahren — der Mensch, der in der Irritiertheit durch das Sein seine Bestimmung sucht und Fassung findet in seiner Wesentlichkeit. Dieses Sich-Fassen ist eine Frage der Haltung. Es beruhigt das Beunruhigtsein von der Mitte des Wesentlichen aus, es ist ein Vergewissern ohne Sicherstellung, denn es beläßt den Menschen in seiner Ausgesetztheit. Nicht das Denken bestimmt das Sein, sondern die Anschauung vermittelt die Erlebnisse — das Weltgefühl ist der Mutterboden des Handelns im Drama. Von diesem Weltgefühl geht auch das „epische" Drama, wie wir es verstehen, aus, denn das Epische darin unterbindet nicht die Anschauungsform und die Erlebnisse.

E. ZUSAMMENFASSUNG

Was aber ist das „Epische" im epischen Drama, wie wir es verstehen, welche Rolle spielt es?

Um es kurz noch einmal zusammenfassend mit einem technischen Ausdruck zu sagen: es ist der Widerstand, den der Dramatiker einschaltet in den Stromkreis des Erlebens, um das Gefühl nicht durch die Erschütterungen zu stark zu belasten, damit jener Schauder positiv wirkt und nicht zerstörend. Bald ist es verweilender Ruhepunkt, bald Besinnung, die das Sich-Sammeln gestattet, bald ist es Transparentschirm für das Problem unmittelbar, bald ist es Deuter und Erklärer, bald ist es ästhetischer Reiz als Wirkungsmittel spezieller Art. Wo es nicht Manier oder rein technisches Hilfsmittel ist, sondern künstlerisch bewußt eingesetzt wird, spielt es jedoch in unserem Jahrhundert immer die Rolle, die der Widerstand in der Elektrizität spielt: es reguliert die Beziehungen zwischen dramatisch dargestellter Handlung und der Gefühlswirkung, die die Handlung auf den Zuschauer ausübt.

Das 20. Jahrhundert ist nicht sentimental, wie etwa das 18. Jahrhundert, es pflegt keine Fassadengefühle, wie das 19. Jahrhundert — aber es ist dennoch in seiner unmittelbar existenziellen Beunruhigung gefühlsmäßig stark engagiert. Es setzt diesem starken Engagement mehrere Verhaltensweisen entgegen: Brecht negiert das Recht des Gefühls, es ist ihm mit Sentimentalität gleichbedeutend. Sentimentalität aber verhindert nur die Kritik, und damit die Produktivität. — Die Filmproduktion spekuliert mehr oder weniger verantwortlich auf Entfesselung der Gefühle. Verwilderung der Gefühle ist die notwendige Folge im öffentlichen Leben.

Gefühlsscheu und Entfesselung der Gefühle sind Symptome unseres Zeit-

alters, die von der gleichen Beunruhigung zeugen. Diesen Gegensätzen des Verhaltens gegenüber dem beunruhigten Existenzgefühl setzt das epische Theater verantwortlich — ob mehr oder weniger bewußt, sei hier nicht entschieden — ein mit seinen Versuchen einer Aktivierung des Gefühls, das zu einer Beruhigung geführt werden soll: nicht zu einer billigen Beruhigung durch Einsatz von Ventilen, wie im 18. und 19. Jahrhundert, sondern durch volles Aufreißen der Wunden (Sichtung der dramatischen Situation des Menschen), die nur so („über dem Abgrund") der Heilung zugeführt werden können. Daß das epische Drama sich dabei erprobter Formmittel bedient, die lindernde (und heilende) Wirkung haben können, ist nur zu erklärlich; der Dramatiker wäre sonst ein schlechter Arzt der Menschheit. Diese alterprobten Formmittel aber sind jene epischen oder lyrischen Partien, die neben ihrem ästhetischen Reiz im psychischen Bereich für die Vermittlung des Dramatischen eine große Rolle spielen. Fast alle Zeiten, die wirkliche, echte tragische und komische Dramatik schufen, haben sich solcher Formmittel bedient. Das gilt für die Antike mit ihren episch und lyrisch eingesetzten Chören, das gilt ebenso für Shakespeare mit seinen Narrengestalten. Das gilt für das 20. Jahrhundert mit seinen Versuchen, diese Rolle dem auftretenden Spielleiter, den Diskussionen der aus der Rolle fallenden Schauspieler usw. anzuvertrauen.

Gefährdet ist diese Technik des epischen Dramas durch die Vielzahl der epischen Bilderwerke, die unsere Bühnen bevölkern und deren epische Manier im Publikum Ermüdung und Ablehnung des Einbruchs der epischen Form aufkommen lassen kann, so daß das echte, epische Drama im Zuge dieser Ermüdung zu Fall zu kommen droht, bevor es breiteren Fuß gefaßt hat, als es heute innehält.

Nachwort

Die vorliegende Studie wurde abgeschlossen und in Druck gegeben, bevor Bert Brecht aus dem Leben schied. Die Verfasserin bedauert, daß Bert Brecht selbst keine Stellung mehr zu den gegen seine Thesen vorgebrachten Einwänden nehmen konnte. Da das Werk Brechts aber weiterwirkt und Auseinandersetzung fordert, möge das Erscheinen der Studie kurz nach seinem Ableben als Diskussion mit einem durch sein Werk Weiterlebenden aufgefaßt werden. M. D.

DAS PORTRÄT

OSKAR EBERLE †

Von Leopold Schmidt (Wien)

Die europäische Theaterwissenschaft hat einen schweren Verlust erlitten: Am Donnerstag, den 28. Juni 1956, ist Dr. Oskar Eberle mitten in den Vorbereitungen für die Wilhelm Tell-Spiele dieses Jahres, die er als Regisseur leiten sollte, in Altdorf gestorben.

Fast alles an diesem Tod ist für das Leben dieses Mannes bezeichnend. Der erst vierundfünfzigjährige, ein Sohn des literaturberühmten Jahrganges 1902, ist als wichtiger Vertreter der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts dahingegangen. Er ist in der innersten Innerschweiz gestorben, von der er ausgegangen ist und für die er im wesentlichen sein Lebenswerk aufgebaut hat. Und er ist als Regisseur eines großen Freilichtspieles, einer Wilhelm Tell-Aufführung dahingegangen, er, der mit seinen großzügigen Inszenierungen der Welttheater-Festspiele von Einsiedeln, der Winzerfestspiele von Vevey und des Eidgenössischen Wettspiels als der Erneuerer der traditionsreichen schweizerischen Freilichtspiele und ihres Sinngehaltes für die Schweiz gelten darf.

Der Innerschweizer Eberle hat in Zürich das humanistische Gymnasium besucht, dann aber die katholische Universität in Freiburg, wo er Schüler Josef Nadlers wurde und ab 1924 an seiner Dissertation bei ihm arbeitete. Nadler wies ihn auf sein zentrales Lebensthema hin, das barocke katholische Theater der Innerschweiz. 1927 schloß er die Arbeit ab, als Nadler schon in Königsberg war, der 1929 die „Theatergeschichte der Innern Schweiz" als 5. Heft der Königsberger deutschen Forschungen herausgab. Eberle hatte sich inzwischen auch in Berlin und München umgesehen, ehe er in Königsberg das Doktorat machte. Der Theaterwissenschafter war sogleich an diesen großen Theaterstädten mit dem lebendigen Theater in Berührung getreten, hatte Max Reinhardt kennengelernt. Er begann Theorie und Praxis miteinander zu verbinden, als Regisseur, als Dramaturg und schließlich auch als Dramatiker. Was er in Theorie und Praxis dieser Zeit lernte, wandte er auf die Schweiz an, und schuf für sie, vor allem für die katholische Innenschweiz, jenes neubarocke Theaterleben, das in den ersten Zwanzigerjahren vor allem durch Reinhardt und seine Tätigkeit für Salzburg modern geworden war. Reinhardts Inszenierungen von Hofmannsthals „Großen Salzburger Welttheater" und Vollmöllers „Mirakel" waren die bestimmenden Einflüsse, die in den Einsiedler Calderon-Inszenierungen Eberles weiterwirken sollten.

Die ungemein lebendige Persönlichkeit Eberles, seine Verbindung von Kunst

und Wissenschaft, ließ ihn an alle Aufgaben heraneilen, die sich da in der Schweiz darboten. Das jahrhundertelang recht theaterfremde Land erhielt durch ihn nicht nur Einzelarbeiten aus seiner Theatergeschichte. Eberle begann sehr zielbewußt mit der Gründung einer entsprechenden Organisation, der „Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur", die ab 1927 zu wirken begann. Er schuf ihr ein Organ mit dem „Jahrbuch für Schweizerische Theaterkultur" und dem „Schweizer Theateralmanach", rief eine „Schweizerische Theaterzeitung" ins Leben, die eine vierteljährliche Beilage „Mitteilungen der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur" brachte — die kleine, aber bedeutsame Namensänderung erfolgte nach dem zweiten Weltkrieg. Er war, wie seine Freunde im Vorstand der Gesellschaft wußten und sagten, der „Initiant und Promotor" dieser Vereinigung und prägte ihrer Tätigkeit den Stempel seiner Persönlichkeit auf. So manches der gesteckten Ziele ließ sich freilich nur teilweise oder auch gar nicht erreichen. Eine „Schweizerische Theatersammlung" wurde wohl gegründet; sie ist aber noch nicht zu einem eigenen Museum erwachsen; und Lehrstuhl für Theaterwissenschaft ist in der Schweiz vorläufig auch noch keiner errichtet worden.

Der Mann mit dem klugen bärtigen Künstlerkopf wirkte wie ein Vertreter der deutschen Laienspielbewegung, der diese aus dem idealistischen Geist der Jugendbewegung erwachsene dynamische Tendenz auf die bedächtigen Verhältnisse der Schweiz übertragen wollte. Da war die germanistische Barockforschung nur erstes Hilfsmittel dazu, es mußten sich bald andere einstellen. Die schweizerische Volkskunde stellte sich bald daneben, und Eberle hat der religiösen Volkskunde der Schweiz schon früh Beiträge geliefert, dann aber vor allem auf das schweizerische Brauch- und Maskenspiel ausgegriffen. Der Praktiker ergriff die gegebenen Verbindungen in immer stärkerem Maße, die Festspiele und Festwochen, die Freilichtaufführungen, die Tagungsgestaltungen der Schweizerischen Trachtenvereinigung bestimmten sein Leben, wie er ihr optisches und akustisches Bild immer mehr selber schuf. Auch darüber, über das schweizerische Festspielwesen, vor allem über das Freilichtspiel, hat er neben der Praxis und aus ihr heraus grundlegende Arbeiten geschrieben, die zum guten Teil Rechenschaftsberichte eines denkenden Theatermannes sind. So nebenbei war es ihm gegeben, für diese Formen des Theaters auch selbst als Schauspieldichter zu wirken. 1946 kam sein Spiel über den schweizerischen Kriegsheiligen „Chlaus vo Flüe" zur Aufführung, 1947 sein Legendenspiel „Mirakel", bei dem man besonders stark an die Anregungen von Reinhardt, Hofmannsthal und Vollmöller erinnert wird. 1949 folgte ein Lustspiel „Der Lätz gwünnt die Rächt". Die im zweiten Weltkrieg stark angestiegene Vorliebe für das „Schwyzerdütsch" war auch an ihm, dem Theoretiker und Praktiker des Volkstheaters, nicht vorübergegangen.

Aber die schweizerische Volkskunde und ihre Maskenforschung genügten Eberle auch nicht, der innerhalb seines Bereiches katholischer Wissenschaft neue, weitere Ufer vor sich sah. Seit 1938 war das Anthropos-Institut aus Österreich in der Schweiz ansässig, die katholische „Wiener Schule" der Völkerkunde

war in Posieux bei Eberles alter Universität Freiburg untergebracht worden. Dort lernte Eberle die Lehre P. Wilhelm Schmidts von den „Urkulturen" kennen, las sich in die Kulturkreislehre und ihre Quellenschriftsteller, die Missionare Gusinde, Schebesta usw. ein, und hörte aus ihren Berichten über das Brauchtum dieser untergehenden Stämme Australiens, Innerafrikas usw. das Theatralische heraus. Ein Jahrzehnt Krieg und Nachkriegszeit beschäftigte Eberle dieses Thema: der ziemlich theaterfremden Völkerkunde dieser Art theaterwissenschaftlich brauchbare Erkenntnisse abzuringen. Es war die Suche nach dem „Urtheater", die, ohne daß Eberle sich damit schon weiter beschäftigt hätte, große Gebiete der klassischen Philologie, der Ethnologie, der Volkskunde usw. schon manchmal sehr beansprucht haben. Das auslösende Moment war hier das Zusammentreffen zweier katholischer Wissenschaftszweige, und das Ergebnis dementsprechend ein in der tiefsten Beziehung bereits feststehendes. Das bezeichnet vielleicht am besten der Schlußsatz von Eberles programmatischer Arbeit über die „Akustische Maske": „Das Hörspiel ist keine Erfindung des Radios, sondern des Gottesglaubens der Urmenschheit." Zum Beweis für ein solches Vorstellungsgebäude hat Eberle dann sein umfangreiches Buch über Leben, Glaube, Tanz und Theater der Urvölker, „Cenalora", geschrieben. Will man eine Parallele zu diesem Entwicklungsgang, dann wird man sich besinnen, daß Carl Niessen mit den „Dramatischen Darstellungen in Köln, 1526 bis 1700" 1917 begonnen hat und heute bei seinem ganz ethnologisch-prähistorischen ersten Band des „Handbuches" steht. Das ist also der gleiche Zug ins Weite. Eberle ist den Weg der europäischen Theaterwissenschaft in ihrer kultur-historischen Ausprägung ganz selbständig mitgegangen. Man mag zu seinen Ergebnissen stehen wie man will, als gewaltigen Beitrag zur großen Diskussion wird man ihn sehr hoch einschätzen müssen.

Oskar Eberle ist nicht mehr. Die Anregungen seines Werkes werden, davon bin ich fest überzeugt, noch hundertfältig nachwirken. Die Schweiz beklagt einen großen Theatermann, die ganze europäische Theaterwissenschaft aber einen ihrer markantesten Vertreter.

Mit Österreich war Eberle besonders im letzten Jahrzehnt durch manche Beziehung verbunden. Zunächst und besonders mit der österreichischen Volksschauspielforschung. Er hat so manchem österreichischen Kollegen in der ersten Nachkriegszeit durch die Widmung seiner Bücher und anderen Veröffentlichungen geholfen, hat auch eine materielle Hilfe für das Erler Passionsspiel 1947 in die Wege geleitet. In einem kleinen, aber kenntnisreichen Artikel hat er 1953 den Schweizern die „Theaterforschung in Österreich" vorgestellt und der auf verschiedenen Wegen fortschreitenden Forschung von Dörrer, Kretzenbacher, Wolfram und mir mit freundlichen und anerkennenden Worten gedacht. Von seinen eigenen Studien zur ethnologischen Theaterwissenschaft berichtete er zuerst auf dem IV. Internationalen Kongreß für Anthropologie und Ethnologie in Wien, 1952, und 1955 hat er auch die „Europäische Theaterausstellung" in

Wien gefördert. Es war eine gute Nachbarschaft geworden, die wir nun mit großem Bedauern vermissen werden.

Um den Umfang seiner literarischen Arbeit wenigstens einigermaßen auszumessen, sei hier noch eine kleine Bibliographie dessen angefügt, was uns von seinen Veröffentlichungen derzeit zur Verfügung steht. Sein literarisches Opus ist weitaus größer, aber all die vielen verstreuten Publikationen kann nur ein schweizerischer Bibliograph erfassen, dem die verschiedenen Zeitschriften und Zeitungen zur Verfügung stehen, in denen Eberle schrieb. Die hier zusammengestellten Titel werden aber vielleicht wenigstens das Wichtigste daraus umfassen.

Kirchliche Osterbräuche in Schwyz (Die Woche im Bild, Bd. 4, Zürich 1926, S. 278 ff.).

Der Stil der Luzerner Osterspiele (Vaterland, Luzern 1926, Nr. 114 vom 17. Mai).

Johann Peter Spichtigs geistliche Spiele (Oberwaldener Geschichtsblätter 1927).

Bibliographie der schweizerischen Theatergeschichte, 1925 ff. (Jahrbuch der Gesellschaft für innerschweizerische Theaterkultur, Basel 1928 ff.).

Theaterwissenschaftliche Grundbegriffe (Jahrbuch der Gesellschaft für innerschweizerische Theaterkultur, Bd. 1, Basel 1928, S. 59—73).

Theatergeschichte der innern Schweiz. Das Theater in Luzern, Uri, Schwyz, Unterwalden und Zug im Mittelalter und zur Zeit des Barock, 1200—1800 (Königsberger deutsche Forschungen, Heft 5), Königsberg 1929. XVI und 304 Seiten, 15 Abb.

Die Muotataler Moosfahrt heute und einst (Schweizerisches Archiv für Volkskunde, Bd. XXIX, S. 33 ff.).

Die Japanesenspiele in Schwyz (Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur, Bd. VII, 1935).

Kirchliche Volksbräuche in der Innerschweiz (Schweizer Volksleben, Bd. II, S. 15 ff.).

Wege zum schweizerischen Theater I. Grundlagen und Volkstheater (=XIII. Jahrbuch der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur, 1943), 212 Seiten, mit zahlreichen Abb.

Das schweizerische Volkstheater der Gegenwart, 1943.

Das Büchlein vom Eidgenössischen Wettspiel (=Unsere Schriften, Bd. 5), Elgg 1945.

Ein Luzerner Festspielhaus? (XVI. Jahrbuch der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur, 1947, S. 126 ff.).

Freilichttheater (XVII. Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur, 1948).

Die Walliser Spiele vom Wilden Mann. Versuch über die Entstehung des Theaters (Schweizer Rundschau, Bd. 48, Einsiedeln 1948/49, Heft 11).

Die akustische Maske (Schweizer Rundschau, Bd. 52, Einsiedeln 1952, S. 434 ff.).

Theaterforschung in Österreich (Mitteilungen der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur, Bd. 5, Nr. 3, Juli 1953).

Cenalora. Leben, Glaube, Tanz und Theater der Urvölker. Olten und Freiburg i. Br. 1954 (=XXII.—XXIII. Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur 1953/54), 575 Seiten.

HANS KNUDSEN

Von Günter Schulz (Berlin)

Am 2. Dezember dieses Jahres wird Professor Dr. Hans Knudsen, der Ordinarius für Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin, siebzig Jahre. Knudsen kann gleichzeitig auf eine theaterwissenschaftliche Tätigkeit von fast einem halben Jahrhundert zurückblicken. Bereits im Jahre 1907 erschien der erste Aufsatz des gebürtigen Poseners über das Theater seiner Heimatstadt im Anfang des 19. Jahrhunderts. Auch die darauffolgenden Arbeiten des jungen Theaterwissenschaftlers beschäftigten sich verständlicherweise mit der Geschichte des Theaters von Posen, das ihm die ersten theatralischen Eindrücke seines Lebens vermittelt hatte. Wer die Theaterbesessenheit Hans Knudsens kennt, den wird es nicht verwundern, daß der Gymnasiast, mit dem brennenden Wunsch, Schauspieler zu werden, einem Mitgliede des Posener Stadttheaters — dem später in München namhaft gewordenen George Henrich — einmal vorgesprochen hat. Hätte der Vater, zu dessen damaliger Meinung sich Hans Knudsen heute dankbar bekennt, nicht nein gesagt, so würden wir vielleicht anstelle des Professors einen Schauspieler Knudsen kennen.

Als Student in Berlin konnte Hans Knudsen seine nie erlahmende Liebe zum Theater in wissenschaftliche Bahnen lenken. Denn hier las seit 1900 Max Herrmann theaterhistorische Kollegs. Knudsen gehörte bald zum engsten Kreise seines akademischen Lehrers, der ihn denn auch, als im Jahre 1923 an der Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität das Theaterwissenschaftliche Institut gegründet wurde, zu seinem Assistenten machte. An dieser Stelle hat Hans Knudsen die gesamte Entwicklung der deutschen Theaterwissenschaft als Universitätsdisziplin miterlebt. Schon zwei Jahre später wurde er — neben seiner Assistententätigkeit — Dozent für das Fach „Dramatische Literatur und Theater" am Deutschen Institut für Ausländer der Universität Berlin. Nachdem Max Herrmann, durch das nationalsozialistische Regime gezwungen, sein Amt als Universitätslehrer 1933 niederlegen mußte, erhielt Knudsen im Jahre 1938 den Lehrauftrag für Theaterwissenschaft. Nach dem Tode Julius Petersens, der seit Herrmanns Weggang alleiniger Direktor des Theaterwissenschaftlichen Instituts gewesen war, wurde er 1943 endlich zum außerordentlichen Professor und Institutsleiter ernannt. Diese Berufung erfolgte auf Betreiben des damaligen preußischen Staatsministers Professor Dr. Johannes Popitz, der — zu den Männern des 20. Juli gehörend — noch 1945 hingerichtet wurde. Es ist bekannt, wie Popitz gleichermaßen am lebendigen Theater wie an der Wissenschaft interessiert war. Er leitete einige Jahre mit besten Erfolgen die „Gesellschaft für Theatergeschichte" in Berlin. So hat er auch die Schaffung dieser ersten hauptamtlichen Professur für Theaterwissenschaft an der Universität Berlin angeregt.

Als im Jahre 1948 die politischen Verhältnisse in Deutschland zur Gründung der Freien Universität Berlin führten, gehörte Knudsen zu den ersten Professoren, die dem Ruf hierhin folgten. An der neuen Universität wurde nun das

erste Ordinariat für Theaterwissenschaft in Deutschland errichtet und indem Knudsen der Aufbau eines neuen Theaterwissenschaftlichen Institutes übertragen wurde, kam damit die Anerkennung seiner wissenschaftlichen Leistung und Bedeutung zum Ausdruck. Die junge Disziplin war jetzt in eine neue, entscheidende Phase ihrer Entwicklung getreten. Der Schritt zur endgültigen Verselbständigung dieses Lehrfaches war getan. Mit zäher Energie hat Hans Knudsen das Theaterwissenschaftliche Institut der Freien Universität aus primitivsten Anfängen zu einer der größten und leistungsfähigsten wissenschaftlichen Arbeits- und Forschungsstätten Deutschlands auf diesem Gebiet gemacht.

Als Universitätslehrer fußt Knudsen auf der Methodik, die Max Herrmann für die Theaterwissenschaft erarbeitet hat. Die philologische Methode, durch die Herrmann die Theatergeschichte zur Theaterwissenschaft erhoben hat, wurde von Knudsen weitergeführt. Während es Herrmann jedoch zunächst auf die Schaffung einer Methode überhaupt ankommen mußte, konnte Knudsen darüber hinaus, die bisherigen Grundlagen erweiternd, an die Erarbeitung des wissenschaftlichen Materials für die kommenden Darstellungen vergangener Theaterepochen herangehen. In dem Bewußtsein, daß erst die Erforschung kleiner Teilgebiete zu einer späteren umfassenden Erkenntnis der großen Zusammenhänge führen kann, hat er in seinem grundlegenden Buche „Theaterwissenschaft, Werden und Wertung einer Universitätsdisziplin" (1950) das ausgesprochen, was während seiner ganzen Tätigkeit als Forscher und Lehrer ihm in kluger Selbstbescheidung Leitsatz gewesen ist: „Sie (die Theaterwissenschaft) hat erkannt, daß es grundsätzlich verkehrt ist, gleich an die ungeheuerliche Aufgabe heranzugehen, große Epochen, weiteste Gebiete geschichtlich darzustellen, ohne daß man vorher die einzelnen Stationen wissenschaftlich erkannt hätte." Auf die Darstellung der großen Epochen hat Hans Knudsen daher, außerhalb seiner Vorlesungstätigkeit, verzichtet, wenn auch diese immer sein letztes Ziel geblieben ist. Doch zuvor galt und gilt es ihm, durch sorgfältig und methodisch sicher erarbeitete Einzeluntersuchungen Steine für das Fundament des ersehnten großen Baues der deutschen Theatergeschichte zusammenzutragen. Wie Knudsen in seinen jüngeren Jahren die Posener Theatergeschichte als Ausgangspunkt seiner Forschungstätigkeit genommen hat, so steht naturgemäß im Vordergrund seiner Berliner Arbeit die Berliner Theatergeschichte. Seine Doktoranden hat er gelehrt, die Herrmannsche Methode, die dieser an der theoretischen Wiederherstellung einer vergangenen Bühnenform entwickelt hatte und die Knudsen selbst 1912 auf die Rekonstruktion einer schauspielerischen Persönlichkeit angewandt hat, nunmehr auch der Darstellung einzelner und auch schon größerer theaterhistorischer und bühnengeschichtlicher Abschnitte nutzbar zu machen. Mit der Erarbeitung von Direktionsepochen der Berliner Bühnen wurde begonnen. Noch im Hintergrund, aber der Verwirklichung nicht mehr allzu fern, steht das Ziel, auf Grund dieser Einzeluntersuchungen eine wissenschaftlich fundierte lückenlose Theatergeschichte Berlins zu ermöglichen. Selbstverständlich konzentriert sich das Interesse Hans Knudsens nicht allein auf diese Probleme. Seiner Anregung verdanken eine

Reihe von Arbeiten über Bühnen außerhalb Berlins, aber auch über historische Schauspielerpersönlichkeiten und Regieprobleme, ihre Entstehung — wie namentlich der Schöpfungsvorgang der schauspielerischen Leistung und das Drama als Aufführungsgegenstand, im Gegensatz zur literaturgeschichtlichen Erörterung — ihn immer wieder zu eigener Forschung veranlaßt haben.

In der Abgrenzung des Arbeitsgebietes ist Knudsen jedoch wesentlich über Max Herrmann, der die theaterpraktische Seite der rein theoretischen weitgehend unterordnete, hinausgegangen. Neben der selbstverständlich im Vordergrund stehenden wissenschaftlichen Ausbildung der Studenten hat Knudsen für den Unterrichtsbetrieb des theaterwissenschaftlichen Instituts alle Zweige des praktischen Theaters — außer der Schauspielkunst selbst, die zu lehren nicht Aufgabe eines Universitätsinstitutes sein kann — herangezogen. In Vorlesungen und Übungen bringen namhafte Bühnenfachleute den Studenten nicht nur Probleme der Regie, sondern auch solche praktisch-dramaturgischer, bühnen- und verwaltungstechnischer Art nahe. So lehren derzeit Dr. Werner Kelch Opernregie, der Regisseur Ralph Lothar Schauspielregie; der Berliner Intendant Dr. Kurt Raeck liest über Theaterverwaltung und Theaterdramaturgie und Prof. Dipl.-Ing. Walther Unruh über Bühnenbau und -technik. Auch über diese Gebiete sind Dissertationen aus dem Schülerkreise Hans Knudsens hervorgegangen. Knudsen bekennt sich immer wieder zur höchsten wissenschaftlichen Verantwortung, wendet sich aber heftig gegen jeglichen „Wissenschafts-Snobismus". Zur Verwirklichung der von ihm immer wieder in Vorlesungen und öffentlichen Vorträgen geforderten Verbindung der Theaterwissenschaft mit dem lebendigen Theater hat er für sein Institut eine Studentenbühne geschaffen, in der die Studierenden praktische Erfahrungen sammeln und gleichzeitig theoretische Rekonstruktionen realisieren können. Diese Studentenbühne ist nicht eine studentische Einrichtung, sondern gehört zum Unterrichtsbetrieb des Institutes.

Für wie notwendig Knudsen die Verbindung der jungen Theaterwissenschaftler mit dem lebendigen Theater hält, zeigen von ihm angeregte Gastvorträge prominenter Persönlichkeiten des Theaters wie Julius Bab, Hans Rothe, Heinrich Schnitzler, Boleslav Barlog, Jürgen Fehling, Willi Schmidt, Heinrich Koch und vieler anderer.

Wenn sich Hans Knudsens Interesse an der praktischen Seite des Theaters früher durch jahrelange Tätigkeit als Theaterkritiker und als Vorstandsmitglied der „Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände" sowie als Redakteur ihrer Zeitschrift „Die Scene" dokumentiert hat, so zeigt es sich heute in seiner verantwortungsvollen Arbeit in der Berliner Freien Volksbühne, deren stellvertretender Vorsitzender er ist. Es war naheliegend, daß man seine Persönlichkeit auch im Rundfunkrat des Senders Freies Berlin nicht entbehren wollte. Obgleich diese Positionen immer eine große Last zu der Lehrtätigkeit, die für Knudsen das Zentrum seiner Arbeit ist, bedeuten, so mochte er doch diese Verbindung zur Praxis niemals missen: „Nur wer Theaterblut hat, nur wer Theater erlebt und gelernt hat, kann ihm fruchtbar dienen!" Arbeit und Mühe hat er

nie gescheut, so ist es ihm gegeben, die Mitwirkung im Theaterleben mit der Tätigkeit des akademischen Lehrers und Forschers nicht nur derart zu vereinen, daß beide zu ihrem Recht kommen, sondern außerdem befruchtend aufeinander wirken können. So ist es beinahe selbstverständlich, daß die aktuellen Fragen des gegenwärtigen Theaters in seinen Vorlesungen immer einen breiten Raum finden. Es ist bezeichnend für Hans Knudsen, daß auf dem Vorlesungsplan eines jeden Wintersemesters eine „theaterwissenschaftliche Erörterung des laufenden Berliner Spielplans" für Hörer aller Fakultäten Platz findet, in der er Gelegenheit nehmen kann, alle ihn bedrängenden Probleme des Theaters der Gegenwart zur Sprache zu bringen. Hier weckt er in Hunderten von Zuhörern Theaterverständnis und theaternahe Urteilsbildung, und solche Erziehungsarbeit — im edelsten Sinne, ohne erhobenen Zeigefinger — sieht er auch in seiner Volksbühnen-Mitarbeit als großes und wichtiges Ziel. Auch sonst stehen Fragen der Dramaturgie und der Theaterkritik, sowie die wissenschaftliche Erfassung des Theaterkunstwerkes in seiner Gesamtheit sehr im Mittelpunkt seiner Lehrtätigkeit. Über diese hinaus hat er durch umfassende Vortragsreisen im In- und Ausland für die Ziele der Wissenschaft vom Theater und damit für das Theater selbst unermüdlich gewirkt.

Mit humorvoller Lebensweisheit und doch jugendlich steht Hans Knudsen seinen Studenten gegenüber, stets aufs neue als aufgeschlossener und gütiger Berater. Der Kontakt zu seinen Schülern ist ihm Herzensbedürfnis. Doch diese menschliche Aufgeschlossenheit wirkt nicht nur im akademischen Kreise. Sie war mit der Grund dafür, daß Max Herrmann — um ein Wort von Kurt Raeck zu zitieren — in ihm „den Generalsekretär der Gesellschaft für Theatergeschichte entdeckte, der die Unverbindlichkeit des Gesellschaftlichen mit dem strengen Zwang des Wissenschaftlichen vereinigen konnte." Das Wort „ich habe keine Zeit!" hat wohl nie jemand von Hans Knudsen gehört. Er hat für jeden und für alles ein offenes Ohr.

Die 70 sind wohl ein Einschnitt, sie sind ein Anlaß zum Rückblick, zur Bilanz des Geleisteten, doch sie bedeuten keinen Schlußpunkt. Sie werden Hans Knudsens Persönlichkeit nicht wandeln. Seine bis jetzt unerschöpfte Tatkraft wird weiter wirken — hoffentlich noch viele Jahre!

Die bedeutendsten theaterwissenschaftlichen Veröffentlichungen Hans Knudsens

Heinrich Beck, ein Schauspieler aus der Blütezeit des Mannheimer Theaters im 18. Jahrhundert. Leipzig 1912.

Büchner und Grabbe. Augsburg 1921.

Das Studium der Theaterwissenschaft in Deutschland. Berlin 1926; 2. Aufl. 1927; Übersetzt ins Spanische 1931.

Die Schauspielkunst in der Blütezeit des Mannheimer Theaters im 18. Jahrhundert. In: Der Schauspieler. Hgg. Ewald Geißler. Berlin 1926.

Deutsche Theatergeschichte. In: Grundriß der Deutschkunde. Hgg. Otto H. Brandt. Bielefeld 1927.

Theaterkritik. Berlin 1928.

Theater des Mittelalters, Das Theater der klassischen Zeit, Georg Büchner und Christian Dietrich Grabbe, Die Meininger, Bühnenwesen 1918—1932 (von Reinhardt zu Jeßner), Das moderne Bühnenbild. In: Deutscher Kulturatlas. Hgg. Gerhard Lüdtke und Lutz Mackensen. Berlin und Leipzig 1928 ff.

Goethes Welt des Theaters. Berlin 1949.

Theaterwissenschaft. Werden und Wertung einer Universitätsdisziplin. Berlin—Hamburg—Stuttgart 1950.

Theaterwissenschaft und lebendiges Theater. Berlin—Hamburg 1951.

Zum 65. Geburtstag von Hans Knudsen hat die Gesellschaft für Theatergeschichte eine umfassende „Bibliographie Hans Knudsen" (Heft 9 d. kl. Schr. d. Ges. f. Theatergesch., Berlin 1951) herausgegeben, die alle wichtigeren größeren und kleineren Arbeiten enthält. Im Laufe dieses Jahres wird eine Sammlung theaterwissenschaftlicher Aufsätze von Hans Knudsen unter dem Titel „Theaterleitung und Theaterleistung" in Buchform erscheinen.

MEINE THEATERWISSENSCHAFTLICHEN BEMÜHUNGEN

Von Artur Kutscher (München)

Ich bin aufgefordert worden, ein kleines Selbstporträt zu zeichnen mit besonderer Hervorhebung meiner Arbeiten und Schriften, meinen Zusammenhängen mit Dramatikern, Theaterleitern, Regisseuren, Schauspielern und habe das Glück, dabei schon mit meiner Gymnasial- und Studentenzeit beginnen zu können.

Unser Hannoversches Lyzeum I. hatte schon von jeher Beziehungen zum Theater. Karl Philipp Moritz erzählt in seinem psychologischen Roman „Anton Reiser" von 1785 von öffentlichen Aufführungen der Primaner, Besuchen der Ackermannschen Truppe, die im alten Schloßtheater „Emilia Galotti", „Romeo und Julia" gaben, von Deklamationsübungen, an denen er selbst und auch Iffland teilnahmen. Zu meiner Zeit spielten die oberen Klassen im alten Residenztheater die Orestie des Aischylos. Ich war als Schüler der dritten Klasse zum Chorführer bestimmt und hatte die Einsätze für Gesang und Tanz zu geben, natürlich nach Zeichen des leitenden Professors. Diese bescheidene Mitwirkung war doch der Beginn einer lebenslangen Verbindung mit der Wunderwelt des Theaters. Wie jubelten wir, als die Aufführung wegen großen Andrangs wiederholt werden mußte. Auch in Lortzings „Zar und Zimmermann" mußte ich mitwirken. In der sechsten Klasse gründete ich 1895 den Leseverein Bragi, der die wichtigsten Dramen der Weltliteratur mit verteilten Rollen las, zahlreiche Aufführungen auch schwererer Stücke veranstaltete, vor allem unter Beratung von Prof. Grahn, der engere Verbindung mit dem Burgtheater, besonders mit Hugo Thimig hatte und gern davon erzählte. Ich

nahm damals Schauspielunterricht bei dem jugendlichen Helden und Liebhaber unseres Hoftheaters, dem Ungarn Andor Poor. Als leidenschaftlicher Theaterbesucher bewunderte ich unsern schweren Helden Friedrich Holthaus als Coriolan, als Faust, den ich dreimal in der alten Müllerschen Bearbeitung für vier Abende sah. Im Februar 1898 zur Feier des 600jährigen Bestehens unseres Gymnasiums spielte ich in der Elektra des Sophokles den Orestes neben Bernhard von Jacobi, der bald eine bevorzugte Kraft Max Reinhardts wurde.

Im Sommer 1898, auf meiner ersten Wanderung in den Dolomiten, lernte ich unter dem Cimone della Pala den Intendanten des Berliner Deutschen Theaters Dr. Otto Brahm und den Intendanten des Berliner Theaters Prasch und Frau kennen, Auguste Grevenberg, die letzte Jungfrau von Orleans der Meininger, mit denen ich einige schöne Abende verbringen durfte, und die mich später auch öfter in ihr Theater luden.

Im Hannoverschen Residenztheater sah ich noch Friedrich Mitterwurzer, Josef Lewinsky, Carl Sontag, Franziska Ellmenreich, Adele Sandrock. Lewinsky erschütterte mich als Franz Moor so, daß ich ihm noch ins Hotel einen Brief von primanerhafter Begeisterung schrieb. Schon am nächsten Tage erhielt ich ein Bild und eine Einladung nach Wien, der ich natürlich folgte. Da ich in die Steiermark wollte, angeregt durch Roseggers Buch „Am Wanderstabe", und Lewinsky zeigen wollte, daß er auch Dialektrollen gern spiele, gab er mir eine Empfehlung an Rosegger mit auf den Weg. Er ließ mich mehrere Tage durch seinen Sohn auf seinen Stammplatz im Burgtheater führen. Ein Wunder geschah: auf dem Nebenplatze saß Friedrich Hebbels 83jährige Witwe Christine Enghaus, die mir beim Vorstellen freundlich sagte: „Dann sind Sie ja Friedrichs Landsmann. Seien Sie mir herzlich willkommen!"

Auf der Pariser Weltausstellung von 1900 sah ich noch Sarah Bernhard als Rostands „L'Aiglon" und die große, unvergeßliche Japanerin Mada Yakko.

Im ersten Münchener Semester 1899 wurde ich Mitglied des Akademisch-dramatischen Vereins, der sich mit seinen Ehrenmitgliedern Ernst von Wolzogen, Else Rosner-Bernstein, Max Halbe, Josef Ruederer und einer Zahl jüngerer Schriftsteller wie M. G. Conrad, Hanns von Gumppenberg, Eduard von Keyserling, Wilhelm von Scholz u. a. täglich im Café Gisela am Eck der Fürstenstraße traf, und dessen beste studentische Mitglieder Otto Falckenberg, Kurt Stieler, Franz Herterich, der spätere Burgtheaterdirektor, waren, mit denen auch ich in Georg Stollbergs eben eröffnetem Schauspielhause auftrat.

Von größter Bedeutung für mein Leben war meine Begegnung mit Frank Wedekind, der eben aus der Festung Königstein entlassen war. Ich verehrte ihn besonders als Stilschöpfer. Er wußte, daß Mimik das A und O des Dramas ist und suchte ihm Bewegung zu geben, Handlung, Willen, Leidenschaft, Tempo in ursachlicher Verbindung mit Charakteristik, straffen Bau. Er nutzte alle Reize der Bühne aus: Kostüm, Chor und Masse, Szenenbild, Musik, Gesang, Tanz. Nicht Muster und Schule hatten ihn diesen Weg geführt, sondern gute Instinkte. Wir trafen uns, wenn er nicht auf Gastspielreisen war, alle paar Tage, allein oder in Gesellschaft von Dichtern, wie Halbe, Thoma, Schnitzler, Scharf, Schau-

spielern wie Wilhelm Schneider, Ferdinand Gregori, Josef Kainz, Malern wie Albert Weisgerber, Fritz Erler, Josef Futterer an unseren Stammtischen in der Torggelstube oder in dem von Hubert Wilm, Carl Henckell und mir gegründeten Jungen Krokodil, dem viele Münchener Größen angehörten; auch durchreisende Dichter, wie Richard Dehmel, Maximilian Dauthendey, Carl Spitteler, Detlef von Liliencron schlossen sich uns an. Mit Begeisterung genossen wir allmonatlich das Überbrettl der elf Scharfrichter und lernten hier Wedekind als Balladensänger lieben. 1902 konnten wir Studenten noch die Uraufführung von Wedekinds „König Nicolo oder So ist das Leben" mitmachen, in der wir wegen schlechter Statisten zusammen mit Wedekind den Chorus der zerlumpten Komödianten in der Elendenkirchweih gaben und dem Stück nach anfänglich lahmer Haltung des Publikums zu donnerndem Beifall verhalfen. 1907 wurde unser A.D.V. von den Universitätsbehörden aufgelöst wegen der Aufführung von Schnitzlers „Reigen", vor der ich dringend gewarnt hatte. In unseren Kreis gehört noch die Aufführung von Lenzens „Soldaten", im Künstlertheater, in meiner dramaturgischen Bearbeitung unter Spielleitung Bernhard von Jacobis.

Einer der wichtigsten Sammelpunkte der Münchener geistig-künstlerischen Gesellschaft war Max Halbes Kegelbahn: Die Unterströmung, so benannt nach der älteren Gesellschaft für modernes Leben. Die Mitglieder waren Künstler oder Kunstverwandte der verschiedensten Art, doch ohne jede parteiliche Einstellung. Wedekind hat mich 1902 dort eingeführt. Man trieb echtes Spiel von Ernst und Disziplin, eine ausgesprochene Männersache auf dem Boden der Freundschaft, was Halbe, ein Meister der Geselligkeit, mit Menschenkenntnis zu wahren wußte. Ich wurde oft Halbes Kronprinz genannt. Ohne tiefere Bindung an den Naturalismus kam er ganz von selbst zu Themen der Entwicklung, der Liebe, des Hasses, im Triebe zu Lebensbehauptung, im Kampf gegen den Tod. Er war offen, ehrlich, treu, ergeben allen menschlichen Belangen, vielseitig, klug. Religion war ihm seelisches Bedürfnis. Er war erdgebunden wie ein Bauer und unerschütterlich in der Liebe zu seiner ostdeutschen Heimat.

Ich sollte diesen beiden Freunden die Grabrede halten und durfte 1922 meine dreibändige Wedekindbiographie beginnen unter voller Auswertung des schriftstellerischen Nachlasses; daraus erwuchsen noch drei Bände „Unveröffentlichtes" und die „Lautenlieder".

In meinen Ferien hielt ich unserm Hannoverschen Leseverein vier Vorlesungen über Shakespeares Dramen und führte die Regie bei den „Kyklopen" des Euripides in Wilbrandts Übersetzung. Auf Bitten Professor Grahns lieh uns Hugo Thimig die Holzmaske des Einäugigen, die sich Ludwig Gabillon in den siebziger Jahren hatte machen lassen. Damals trat ich auch Hermann Löns persönlich nahe, der mich mit einem Großteil der literarischen Kritik seiner Beilagen des Tageblatts betraute und zu einer Reihe von Abhandlungen über Vertreter des niedersächsischen Schrifttums anregte. Viele Monate waren wir täglich beisammen, auf Spaziergängen in der Umgebung oder in der Lüneburger Heide. Er lehrte mich das Modern und Wachsen sehen, den Kampf in Pflanzen- und Tierwelt, den Humor und die Tragik der Natur. Unsere Bekanntschaft fiel

in die Hauptzeit seiner Schöpfung. Ich habe alle seine damaligen Werke vor Drucklegung, oft in mehreren Fassungen gelesen und mündlich oder schriftlich, brieflich oder in Artikeln besprochen und nach meinem Abschied von Hannover noch acht Jahre Briefe mit ihm gewechselt. Er fiel 1914 vor Reims in meiner Nähe, doch konnte ich ihn nicht erreichen, weil er im Schußfelde lag. 1943 habe ich seinem Andenken bei Kurt Desch ein Lönsbrevier gewidmet.

Nach meiner Doktorarbeit über das Naturgefühl in Goethes Lyrik 1903, erschien 1907 die Habilitationsschrift Hebbel als Kritiker des Dramas und 1913 Hebbel und Grabbe, in der Zwischenzeit ab 1908 die vollständige Ausgabe von Schillers Werken in 15 Teilen. Als meine Ernennung zum Privatdozenten der neueren deutschen Literatur bevorstand, entschloß ich mich, den älteren Münchener Dichtern einen Besuch zu machen, sie über ihre Kunst zu befragen und so eine Brücke zu bauen zur Gegenwart. Zuerst ging ich zu dem dreiundachtzigjährigen Generalmajor Heinrich von Reder, als Lyriker, Balladendichter und Maler ein Vorgänger des Impressionismus, besonders Liliencrons, und konnte 1909 wenigstens noch eine Auswahl seiner vergessenen Gedichte herausgeben. Drei oder viermal besuchte ich Paul Heyse, der als das Haupt der hiesigen Dichter galt, mit dem ich mich aber in Stilfragen der lyrischen Kunst wenig verständigen konnte, und der einem Mörike völlig fremd gegenüberstand, eitel und gebunden an seine schönliche, formalistische Kunst. Wieviel näher trat mir trotz seines kleineren Formates der naturhafte, bescheidene, innige Martin Greif.

Mich mit dem Theater wissenschaftlich zu beschäftigen, gab es zu meiner Studienzeit nur eine Gelegenheit in Übungen des Privatdozenten Roman Woerner über den Spielplan, ernstere Auseinandersetzungen in Berlin bei Max Herrmann oder in Kiel bei Eugen Wolff. Eine Methode der Theaterwissenschaft führte ich 1909/10 gleichzeitig mit Julius Petersen in den Lehrbetrieb der deutschen Universität ein. Es war die Zeit der Künstlertheaterbewegung, der ich 1910 mein erstes Theaterbuch widmete, die „Ausdruckskunst der Bühne". Ich war jahrelang als Lehrer tätig an der staatlichen Schauspielschule von Otto König wie an der Mercedesfilmschule, denn die Behandlung von Film und Funk schloß sich ohne weiteres an. Schon in der ersten Auflage meines „Grundriß der Theaterwissenschaft", Düsseldorf 1931 und 1936 widerrief ich die Behauptung meines Ordinarius, das wichtigste am Theater sei doch das gedruckte Buch. Ich betonte, wohl habe es schon im 17. und 18. Jahrhundert Vorlesungen über die Geschichte des Theaters gegeben, aber man habe darunter nur den Text verstanden, nicht die Darstellung und den Apparat. Es handle sich aber nicht um Philologie, nicht einmal um Geschichte, sondern um Stilkunde mit dem Mittelpunkt der Mimik, natürlich aller Zeiten und Völker. Ich habe dem noch deutlicheren Ausdruck gegeben in der zweiten bei Kurt Desch 1949 erschienenen Ausgabe und in dem zweiten Bande meiner 1952 bei Walter Dorn, Bremen, erschienenen Ausgabe der Stilkunde der deutschen Dichtung. Immerhin, wie schon Max Herrmann trotz seiner bedeutenden „Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renais-

sance" nicht unterließ, Zugeständnisse zu machen an die alteingesessenen Wissenschaften, um das neue Lehrfach bei der Fakultät durchzusetzen, versagten die Vertreter dieser Fächer zuerst auch in München ihre Anerkennung. Ich beriet mit dem Direktor der Bayr. Staatsbibliothek Geheimrat Prof. Leidinger die Bezeichnung und glaubte zuerst, „Theaterwissenschaften" sagen zu müssen wegen der unbedingt notwendigen Nebenfächer, aber Leidinger erklärte, die junge Wissenschaft habe einen so festen, von anderen Disziplinen unterschiedenen Kern, daß ihr der Charakter einer einheitlichen Wissenschaft auch äußerlich gegeben werden müsse, und so wählten wir den Namen Theaterwissenschaft. Ich wurde aufgefordert, in einer Sitzung der erweiterten Fakultät über den Begriff zu sprechen und betonte, er müsse neben der Mimik auch Volkskunde, Tanz, Bühnenbildkunst, szenischen Apparat einbegreifen und dürfe wie Musik- und Kunstwissenschaft nur als internationale Wissenschaft betrieben werden. Der Name Theaterwissenschaft wurde fast überall angenommen, auch im Auslande — abgesehen von USA — und blieb auch in unserem Vorlesungsverzeichnis erhalten. Die Beziehungen zwischen mir und meinen Studenten waren eben wegen ihres streng wissenschaftlichen und stilistisch-künstlerischen Charakters so menschlich, so kameradschaftlich. Aus einfachen Übungen, der Gegenüberstellung von Referat und Korreferat mit meiner Besprechung, aus gemeinsamer Theaterkritik, aus Vergleichung von Bühne, Film und Funk, aus eigenen Aufführungen, aus Hereinziehung von Fachleuten, Besuch von Proben, Besichtigung von Bühnen und Ateliers, Museen erwuchs schließlich unser zum Beruf vorbereitender Oberkurs.

Ich hatte die Erfahrung gemacht, durch persönliche Bekanntschaft zu unsern Dichtern in meinem Berufe gefördert zu werden. So bat ich Dichter von ganz verschiedener Art und Wert in einen kleinen Kreis geschulter Studenten, einen Autorenabend, auch zur Herstellung engerer Fühlung mit mir und untereinander, zur Förderung unserer seminaristischen Übungen in deutscher Stilkunde. Die Entschädigung der Vortragenden bestand in der hochentwickelten Resonanz der Jugend sowie am Schluß in meiner kurzen Würdigung des Verfassers. Die Anfänge waren bescheiden genug. Autoren und Hörer trugen sich in unser Gästebuch ein. Die Sprüche, Zeichnungen, Noten waren so reizvoll, daß mir 1914 ein berühmter Antiquar für den ausgefüllten ersten Band 800 Mark bot, die ich natürlich lächelnd zurückwies. Heute liegen vier Bände vor.

Von den rund 1.000 Eingetragenen nenne ich hier nur einige: Joh. R. Becher, Richard Billinger, Rudolf G. Binding, Hans Carossa, Casimir Edschmid, Herbert Eulenberg, Ludwig Ganghofer, Friedrich Huch, Georg Kaiser, Thomas Mann (achtmal), den ich auch in seinem Hause öfter besuchen durfte, und der mich in meinem Kampfe gegen die Nationalsozialisten wirksam unterstützte, auch Heinrich Mann, der öfter kam, und dem ich in einer Anklage wegen literarischer Unsittlichkeit zum Freispruch verhelfen konnte, Walter von Molo, Börries von Münchhausen, Alfred Neumann, Ernst Penzoldt, Hans Rehberg, Joachim Ringelnatz, Roda Roda, Albrecht Schaeffer, Thassilo von Scheffer, Wilhelm Schmidtbonn, Ina Seidel, Frieda Uhl — Strindbergs zweite Frau —, Frank Wedekind

(zehnmal), Ernst Wiechert, Karl Wolfskehl, Stefan Zweig. Dazu gesellten sich Komponisten, wie H. W. von Waltershausen, Gerhard von Westermann, Rudolf Mendler, Maler wie Oskar Schlemmer, Walter Gropius, Caspar Neher, Justizminister Johannes Timm, Oberbürgermeister Scharnagl, Bürgermeister von Berlin Georg Reike.

Aus unseren Zusammenkünften erwuchsen bald Exkursionen und aus diesen später die Studienfahrten deutscher Akademiker. Wir begannen mit Volks- und Maskentänzen, zu denen wir bis hoch in die Gebirge wanderten, Leonhardifahrten, Ritterspielen, Bauerntheatern, Passionsspielen und besuchten bald alle größeren Theater Deutschlands, Österreichs, Ungarns, Italiens, Spaniens, ja ganz Europas, der Nordküste Afrikas, die Ruinen seiner Theater und Arenen, die Westküste Asiens.

In Paris betreute unsere Gruppe von 275 Mann der Botschafter Hoesch. Zweimal waren wir bei meinem Schüler Gaston Baty, der uns in seinem Theatre Montparnasse Goethes ganzen Faust an einem Abend vorführte, wobei ich mit Pirandello in einer Loge sitzen durfte; er sprach als Frankfurter Universitäts-lektor und Übersetzer von Goethes Römischen Elegien bestes Deutsch. Nach der Aufführung stellte Baty uns auf der Bühne sein Personal vor, das hinter einem Tisch mit köstlichen Speisen und edelsten Weinen auf uns wartete. Mit Hilfe unseres Botschafters gestattete uns Intendant Paul Blondel die Besichtigung der großen Oper, führte uns Direktor Emile Fabre selbst durch die Comédie Francaise, wurden wir zu Aufführungen geladen in Louis Jouvets Comédie des Champs Elysées, von Charles Dullin in sein Theatre de l'Atelier und von Georges Pitoeff in sein Theatre des Arts, stets auch persönlich begrüßt, zum Frühstück eingeladen von dem Rektor der Sorbonne, dem berühmten Romanisten Bruneau, der seine Ansprache mit den deutschen Worten beschloß: „Wenn es nicht gelingen sollte, daß die beiden größten Kulturvölker der Welt, die Deutschen und die Franzosen, sich wenigstens innerhalb ihrer Jugend verständigen, so müßte man doch an aller Kultur verzweifeln." Derweilen verlangte das Münchener Rektorat telegraphisch unsere sofortige Rückfahrt, was aber unser Botschafter verweigerte mit dem Hinweis, daß nicht ich, sondern er selbst alles angeordnet habe.

In Rom vermittelte uns der Botschafter Konstantin von Neurath öfter freie Opernkarten, und der Botschafter am Vatikan eine Papstaudienz, und lud uns Professor Gabetti in das Deutsche Institut der Villa Sciarra.

In Rußland bereitete uns der Botschafter Herbert von Dirksen die ergiebigste theaterwissenschaftliche Studienfahrt: eine Besprechung mit Theaterdirektoren, Regisseuren, Dramaturgen, Schauspielern, Bühnenbildnern, Aufführungen im Wachtangowtheater, Meyerholdinszenierungen von Gogol, Ostrowsky, Shakespeare, Schiller und hinreißende Balletts, Meyerhold sprach uns noch auf einer privaten Einladung über seine Laufbahn und seine Ideale der Schauspielkunst und Regie. Ich besuchte auch noch den alten Konstantin Sergejewitsch Stanislawsky, der ausdrücklich erklärte, zu seinen Kammerspielen angeregt zu sein durch unsern Otto Brahm.

Wir vernachlässigten dabei keineswegs das alte Schul- und Volkstheater, das mehrere Theaterwissenschaftler nicht recht gelten lassen wollten. 1924 gab ich nach fast fünfjähriger Arbeit mein Salzburger Barocktheater mit zahlreichen aufgefundenen Bildern heraus und erweiterte das bald vergriffene Buch 1939 zu dem Werke „Vom Salzburger Barocktheater zu den Salzburger Festspielen". Studienfahrten dorthin benutzten wir zu stilgemäßen Aufführungen im Heckentheater Mirabell, wo Max Reinhardt unser Gast war, und Aufführungen im Hellbrunner Felsentheater mit Stücken, die hineinpaßten wie Goethes „Satyros oder der vergötterte Waldteufel" und wieder des Euripides „Kyklopen", zu dem uns nochmals Thimig die Burgtheatermaske lieh. 1925 erschien zu Munckers 70. Geburtstage mein Aufsatz „Das Naturtheater, seine Geschichte und sein Stil", und nach zwanzigjährigem Studium in Landshut und Rom 1953 meine Broschüre „Die Comédia dell arte und Deutschland". Von 1924 bis 1933 war ich Präsident der Kulturgemeinschaft für Volkskunst und Volksbildung", und suchte die Bedeutung der Volkskunde und des Laienspiels in einer Gesellschaft für das süddeutsche Theater zu erweisen. Gegen das Thingspiel der Nationalsozialisten, das bald in sich selbst zusammenbrach, nahm ich entschiedenen Kampf auf.

Wir gewannen Berührungen mit großen Theaterleuten wie dem Meininger Regisseur Max Grube, den Generalintendanten und Intendanten Alfred Reucker, Alwin Kronacher, Max Martersteig, Otto Kustermann, Hans Meißner, Richard Weichert, Saladin Schmitt, Carl Hagemann, Luise Dumont, Leopold Jessner, dem Schauspieler Paul Wegener nach der Aufführung des König Oedipus in der Arena des Münchener Ausstellungsparkes, und den Münchener Kräften Erich Engel, Eugen Kilian, Erich Ziegel, Hans Schlenk, Arnulf Schröder, Hans Schweikart, Kritikern, wie Tom Klein, Herbert Ihering, E. L. Stahl, dem Marionettendirektor Papa Schmid und Nachfolgern. Eine besondere Ehrung war die Einladung von 25 Studenten zur Generalprobe der Bayreuther Festspiele durch die Brüder Wagner, deren Vater Siegfried uns schon früher empfangen und geführt hatte.

Kein Wunder, wenn sich bei lebendigem und umfassendem Betriebe der Theaterwissenschaft ein Gefolge von hochkultivierten Studenten einstellte, manchmal ein Zulauf von bis zu 800 Hörern. Unsere Forschungsgänge in literarischen, dramatischen, musikalischen, bildkünstlerischen Gebieten lockten junge Seelen, hoben, klärten und stärkten sie zugleich. Meine größte Freude war, daß meine Schüler sich zu Tausenden der Kunst berufsmäßig widmeten, dem Theater vor allem von herrschender bis zu dienender Stellung ohne als „Lateiner" beminderwertet zu werden — ich darf hier selbst was große Theaterleiter betrifft mit namentlichen Nennungen nicht einmal anfangen — widmeten uns mit bestem Erfolg dem Film, dem Funk, der Presse, der Kritik. Aus unserm Kreise wuchsen Universalkünstler, die eigene Stücke verfaßten, darstellten, Musik, Bühnenbild und Szene dazu schufen wie die Vier Nachrichter in

ihrem „Hier irrt Goethe", einer Operette, die aus Vorlesungen erwachsen, 1932 das aufgeführteste Stück in Deutschland war.

Zu meinem 60. Geburtstage erschien 1938 zu Düsseldorf „Für Artur Kutscher. Ein Buch des Dankes", zu meinem 75., 1953 zu Bremen eine Festschrift „Erfülltes Leben", beide herausgegeben und bevorwortet von Herbert Günther.

Damals wurde auch die „Gesellschaft der Freunde A. K.s" gegründet, deren Präsident Hans Carossa, deren erster Vorsitzender Intendant Hans Schweikart, deren zweiter der Kulturbeirat Münchens Dr. Herbert Hohenemser und deren Generalsekretär Karl Brotze war und deren Ziel es war, in meinem Sinne wissenschaftlich und künstlerisch zu wirken, die auch Unterstützungen von Studenten vornahmen, wie auf den zwei Fahrten zu dem ältesten deutschen Bauerntheater zu Kiefersfelden bei Kufstein, auf der Pfingstreise zum Königssee, durch das Salzkammergut nach Salzburg, und die auch 80 antiquarische Exemplare meiner dreibändigen Wedekindausgabe zur Abgabe an Studenten für ein Zehntel des Preises erwerben konnte.

Anfang 1956 durfte ich endlich nach München übersiedeln und engere Fühlung mit jungen und alten Freunden wiedergewinnen.

INSTITUTE / KONGRESSE / AUSSTELLUNGEN

DAS THEATERMUSEUM DER CLARA ZIEGLER-STIFTUNG IN MÜNCHEN

Von Günter Schöne (München)

„Ich, Clara Christen, geb. Ziegler, Ehrenmitglied der Königl. Hofbühne in München, habe keine pflichttheilberechtigten Erben und kann über mein Vermögen letztwillig vollkommen freiwillig verfügen.

Zu meinen Erben ernenne ich: ...

Die in Kraft dieses Testamentes, zu begründende, im nachfolgenden näher bezeichnete Stiftung, welche meinen Künstlernamen ‚Clara Ziegler' tragen soll.

Dieser Stiftung wende ich meinen derzeitigen gesamten Liegenschaftsbesitz, an der Königin Straße, in München, Hausnummer 25, zu ...

Zu diesem Stiftungsgeschäft führe ich weiter aus:

1. Die Stiftung soll eine humanitäre Einrichtung für Bühnenkünstler sein.

Nach meinen Beobachtungen und Erfahrungen in meiner 40jährigen Bühnentätigkeit habe ich die Überzeugung gewonnen, daß kein Berufszweig sich weniger zur Konzentration in ein Versorgungshaus eignet, als der des Bühnenmitgliedes.

Eine wirkliche Wohltat kann nach meiner Ansicht dem arbeitsunfähigen Bühnenmitglied nur erwiesen werden, durch Erhöhung seiner Pension, ohne Beeinträchtigung seiner persönlichen Freiheit. Eine Wohlfahrtsanstalt, die mit Zwang verknüpft ist, verfehlt ihre wahre Bestimmung.

Ich habe nun mit meiner Stiftung den Zweck im Auge, unserer Kunst eine Heimstätte in vornehmen Sinn zu gründen, welche unserem Stand zur Ehre gereichen und zugleich nutzbringend sein soll. Und stelle an meine sämtlichen Berufsgenossen die Bitte, meine Absicht thatkräftig unterstützen zu wollen.

In Familien existieren interessante Bilder, alte Manuskripte, Theaterreliquien u. dgl., die gesammelt, und von künstlerischer Hand geordnet, von kulturhistorischem Werth sind, und mancher hervorragende Künstler wird sich freudig von werthvollen Erinnerungszeichen seiner Kunst trennen, um sie einer Sammlung einzuverleiben, die nur dem Werthvollsten und Interessantesten aus der Bühnenwelt als Sammelpunkt dienen soll.

2. Mein Haus soll dieser Sammelpunkt sein, und es soll somit aus unserem eigenen Stande die Gründung eines Theatermuseums hervorgehen, das der deutschen Schauspielkunst bis heute noch fehlt, und das zu errichten ich als die schönste Aufgabe meines Lebens betrachte ...

3. Die Stiftung soll in München sein ...

Sollte es meine Verwandten nicht angenehm berühren, daß ich der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger eine so beträchtliche Stiftung zugewendet habe, so mögen sie bedenken, daß mein Besitz auf Gastspielen erworben ist, und sich an denselben eine ungeheure Arbeitslast meiner Collegen knüpft, der nur der zu beurtheilen und zu würdigen versteht, der unsere Kunst ausübt. Während meine Verwandten sich in der angenehmen Lage befinden, eine Erbschaft anzutreten, ohne jegliche Mühewaltung daran gehabt zu haben.

Mein Leben war der Kunst geweiht und mit einer bedeutungsvollen künstlerischen Tat will ich es abschließen.

Da dies nicht ganz auf Kosten meiner Verwandten geschah, so setze ich voraus, daß meine nächsten Angehörigen mit mir fühlen und darüber Freude empfinden, daß unser Name dauernd in solcher Weise fortlebt.

Indem ich meine Erben bitte, das von mir nur durch meine Kunst ehren- und mühevoll erworbene Vermögen in meinem Sinn gewissenhaft zu verwalten, schließe ich meine letztwillige Verfügung mit dem Bewußtsein, gerecht gehandelt zu haben und meinem Stande einen Dienst geleistet zu haben, der einen freudigen Widerhall in den Herzen aller Collegen finden wird.

München, den zwanzigsten Juni 1907.

gez. Clara Ziegler

Ehrenmitglied des Kgl. Hoftheaters in München"

So lautet der wichtigste Teil des Testamentes der großen Tragödin, mit dem sie den Grundstein zu einem Monument besonderer Art legte, das ihren Namen der Nachwelt erhalten sollte. Der Besuch der großen Wiener Theaterausstellung von 1892 hatte den Anstoß zu dieser Idee gegeben. Hier waren zum ersten Male die großen Leistungen ihres Berufsstandes in imposanter Fülle und zwingender Deutlichkeit wissenschaftlich gesammelt und zur Schau gestellt. Die Schauspielerin erkannte, von ihrem Beruf her an die Flüchtigkeit des Kunsterlebnisses gewöhnt, die Tragik aller Ausstellungsereignisse, das Zerflattern aller mit so viel Mühe und Liebe zusammengeholten Gegenstände und Dokumente, und wollte eine Sammel- und Heimstätte für diese Dinge schaffen. Bewußt und mit guten Gründen sah sie davon ab, ihren Namen, wie andere Berufskollegen vor ihr, mit einer karitativen Stiftung zu verknüpfen. Und mit ihrem Entschluß schuf sie auch etwas Einmaliges und Vorbildliches: ein Museum für ihren Künstlerberuf, das Museum des deutschen Schauspielers.

Durch Königliches Dekret vom 19. Juni 1910, ein halbes Jahr nach dem Tode der Schauspielerin, trat die Clara Ziegler-Stiftung ins Leben. Das Museum wurde am 24. Juni 1910 eröffnet. Es zeigte zuerst die kostbare, mit persönlichen Theatererinnerungen reichgeschmückte Wohnung der großen Künstlerin und ihres bereits im Jahre 1883 verstorbenen Gatten, des Hofschauspielers und königlichen Regisseurs Adolf Christen.

Schenkungen und Nachlässe von Künstlern, Zuweisungen von Bibliotheken verstorbener Schauspieler durch die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger legten den Grundstock für die Sammlungen des Museums. Nach dem ersten Weltkriege leisteten Bühnengenossenschaft und Bühnenverein erste Hilfe. Im Augenblick höchster Not übernahm der bayerische Staat durch Landtagsbeschluß vom 1. August 1922 die Verwaltung des Theatermuseums. Mit diesem Jahre beginnt der langsame Aufstieg zu dem Institut von internationaler wissenschaftlicher Geltung. Der Aufschwung war vor allem der Persönlichkeit des ersten wissenschaftlichen Leiters Professor Dr. Franz Rapp zu danken, der durch planmäßigen Ausbau und unermüdliche Kleinarbeit aus der ursprünglichen Erinnerungsstätte ein Museum im rechten Sinne machte. Ihm glückten umfangreiche und wichtige Neuerwerbungen, unter denen vor allem die Sammlungen Quaglio und Köster das Museum mit einzigartigen Schätzen bereicherten. Da das Haus in der Königinstraße längst zu klein geworden war, wurde in den ehemaligen Odysseus-Sälen der Residenz mit tatkräftiger Unterstützung der Witwe des berühmten Theaterarchitekten Max Littmann eine umfassende systematisch-historische Schausammlung zur Geschichte des Theaters aufgebaut. Zum 25jährigen Bestehen des Museums konnten die Säle der Öffentlichkeit übergeben werden. Bald danach mußte Professor Rapp aus dem Dienst scheiden und sein Vaterland verlassen.

Der zweite Weltkrieg unterbrach die stetige Weiterentwicklung und brachte durch Zerstörung des Hauses und Vernichtung des restlichen Stiftungskapitals dem Museum schwerste Verluste. Die unersetzlichen Sammlungsgegenstände und Bücher waren schon

zu Beginn des Krieges in Sicherheit gebracht worden, doch ging 1944 noch vieles zugrunde, was zwar wohlverpackt zur Abholung bereitstand, aber nicht mehr rechtzeitig verfrachtet werden konnte.

Die Verluste sind dank der sofort nach Kriegsende wieder einsetzenden Hilfe des Staates, der Landeshauptstadt und der Kulturhilfe des Bayerischen Rundfunks wieder ersetzt worden. Die Besatzungsmacht ermöglichte die Rückführung und Notunterbringung der geretteten Bestände in Räumen der ehemaligen Parteibauten. Hier konnte bald wieder der wissenschaftliche Betrieb in Gang kommen. Es wurde besonderer Wert darauf gelegt, in der Zeit der zerstörten und verlagerten Bibliotheken und Sammlungen den Studierenden, Theaterleuten, der Presse und den anderen Interessenten möglichst rasch wieder die Fachliteratur und die Studiensammlung zur Verfügung zu stellen. An größeren Veranstaltungen konnten mangels Ausstellungsraum nur zwei, allerdings sehr erfolgreiche Ausstellungen gezeigt werden, „Barocktheater" 1948 im Studiengebäude des Bayerischen Nationalmuseums und „30 Jahre deutsches Bühnenbild" 1950 in der Galerie des Collecting Point.

Das Wiederaufleben der wissenschaftlichen und künstlerischen Arbeit, der mächtig auflebende Verkehr mit dem Ausland ließen es immer dringlicher erscheinen, dem Museum endlich wieder ausreichende Räume zu schaffen. Da einem Wiederaufbau auf ihrem eigenen Grund unüberwindliche Schwierigkeiten entgegenstanden, entschloß sich die Stiftung, ihren letzten Besitz, das Grundstück der Stifterin, zu veräußern und mit dem Erlös den Ausbau eines Teiles der ausgebrannten Galeriebauten des Hofgartens zu finanzieren. Aus eigener Kraft und dank der großen Zahl von kunst- und theaterinteressierten Persönlichkeiten und Firmen entstand im Laufe der Jahre 1953 und 1954 an historischer Stätte das neue Haus des Museums.

Über das Galeriegebäude am Hofgarten und seine einstige Bedeutung war im Bewußtsein der Bevölkerung nur mehr wenig erhaltengeblieben. Kurfürst Karl Theodor hatte es vor 170 Jahren zur Unterbringung seiner reichen aus pfälzischem und bayerischem Besitz vereinten Bilderschätze errichten lassen.

Interessant an diesem Bau und viel bedeutungsvoller als seine einstige Gestaltung waren dessen räumliche Dispositionen im Innern. War doch hier der in der Geschichte des Baues von Gemäldegalerien erstmalig dastehende Versuch gemacht worden, frei von dem bisher üblichen Schema fürstlicher Gemäldegalerien einen auf günstige Sicht- und Belichtungsverhältnisse berechneten und den neuesten Bestrebungen zur Kunstförderung und Volksbildung gerecht werdenden Zweckbau zu errichten. Diese besondere galeriegeschichtliche Bedeutung des interessanten Baudenkmals mußte nun für seinen Wiederaufbau besondere Verpflichtungen auferlegen.

Da das Bauprogramm des Theatermuseums Säle für Darbietungen, aber auch zum Aufhängen von Bildern und dergleichen enthielt, so war eine beachtliche Wiederholung der ursprünglichen Saalgestaltung möglich.

Von der neuen Durchgangshalle betritt man durch einen kleinen Kassenraum eine lange Ausstellungshalle, die durch Zusammenziehen der einst hier sich aneinanderreihenden Erdgeschoßgewölbe gewonnen wurde. Im Treppenhaus, in welches ein zweiter Eingang unmittelbar von den Hofgartenarkaden hereinführt, ließ sich noch eine kleine Eingangshalle abtrennen, den Hereinkommenden würdig aufzunehmen.

Die Treppe führt über ein als Bibliotheksmagazin ausgebautes Zwischengeschoß in das Hauptgeschoß. In diesem und einem zweiten Obergeschoß sind die Verwaltungsräume der Stiftung und die Benützerräume für die Bibliothek und die Graphiksammlung des Theatermuseums verteilt.

Im Hauptgeschoß gegen Westen schließen sich an das Treppenhaus die Säle an, in welchen zwei der einstigen Galeriesäle in ihren Dimensionen und ihrer eigentümlichen Belichtung wiederhergestellt werden konnten.

Die Aufgabe der Museumsleitung nach der Fertigstellung des neuen Hauses war eine dreifache. Zunächst wurde so schnell als möglich der wissenschaftliche Betrieb

wieder aufgenommen. Dazu gehörte die Aufstellung der Bibliothek in ihrem neuen modernen Magazin, die Einrichtung des Lesesaales mit einer systematisch geordneten Handbibliothek für die Benützer, ferner die Neuordnung der Studiensammlung, vor allem der Porträt-, Bühnenbild- und Figurinensammlung. Des weiteren wurde sofort die volksbildnerische Museumsarbeit begonnen. Dabei wurde eine Reihe von Wechselausstellungen zu allgemein interessierenden Themen mit eigenem Material und Leihgaben durchgeführt.

Die letzte Aufgabe ist dann der Wiederaufbau der ständigen historischen Schausammlung in den dafür vorgesehenen Räumen. Deren Einrichtung wird aus Mangel an Mitteln und Personal die meiste Zeit beanspruchen, daher hoffen wir hier auf verständnisvolle Geduld.

So beschränkt sich die öffentliche Tätigkeit des Museums zur Zeit noch auf die Veranstaltung von wechselnden Sonderausstellungen. Seit der Wiedereröffnung des Hauses, die am 19. Dezember 1953 mit einer Ausstellung „Große Schauspieler um Max Reinhardt" begangen wurde, konnten 15 verschiedene Themen behandelt werden. So wurden u. a. gezeigt: Buntstiftzeichnungen Oskar Schlemmers zu seinem „Komischen Ballett", die Zeichnungen der Gebrüder Henschel von Ifflands Spiel, ferner als große, zum Teil internationale, Veranstaltungen „Das Theater Shakespeares" (mit British Council), „Das Schweizerische Bühnenbild" (mit der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur), Gedächtnisausstellung für Richard Strauß (mit der Bayerischen Staatsoper), der Architektenwettbewerb zum Wiederaufbau des Münchener Nationaltheaters. Zur Zeit werden unter dem Titel „Aus der Welt des Theaters" ausgewählte Neuerwerbungen der Jahre 1946 bis 1956 ausgestellt.

THEATERFORSCHUNG IM DIENST DER VÖLKERVERSTÄNDIGUNG

Von Heinz Kindermann (Wien)

Für die Weltgültigkeit einer noch jungen Disziplin ist seit jeher der Augenblick maßgeblich, in dem es gelingt, die bis dahin unabhängig voneinander in einer Reihe von Ländern entstandenen Forschungszentren miteinander in Fühlung zu bringen, sie in ihren Bemühungen aufeinander abzustimmen und zu wechselseitigem Verstehen und Helfen, zum planmäßigen Austausch der Ergebnisse zu veranlassen. In der Regel geschieht dies im Rahmen internationaler wissenschaftlicher Dachgesellschaften, die sich in den Dienst dieses völkerverbindenden Austausches stellen. Viele medizinische, naturwissenschaftliche und geisteswissenschaftliche Dachgesellschaften dieser Art verrichten so eine von der Öffentlichkeit nur wenig bemerkte segensreiche Tätigkeit, die der Kulturleistung der mitbeteiligten Völker, erst recht aber ihrem heute oft so schwierig gewordenen Kulturaustausch zugute kommt.

Da für die Theaterwissenschaft erst überraschend spät — angesichts der zweitausendjährigen Kulturkontinuität des abendländischen und orientalischen Theaters und der früh schon erkannten Eigengesetzlichkeit seiner Kunstform — Lehrstühle und Institute an den Universitäten der westlichen und östlichen Welt errichtet wurden, gilt sie noch als „junge" Disziplin. Sie hat sich freilich aus zwingenden Gründen rasch durchgesetzt. Und dieser Aufschwung ist um so überzeugender, als er in vielen Ländern knapp hintereinander erfolgte. Gewiß sind noch nicht alle Kulturterritorien der Welt in diese Bemühungen einbezogen; und gewiß sehen sie in USA anders aus als in Ostasien, in Westeuropa anders als im heutigen Osteuropa. Dennoch haben sie soviel an Gemeinsamem der prinzipiellen wissenschaftlichen Zielsetzung, daß sie einander verstehen können, ja daß die Nötigung des gegenseitigen Verständigens unab-

weisbar wird. Das Theater gehörte ja seit jeher zu den rasch über Grenzen und Kontinente, über Zeiten und Staatsformen hinwegflutenden, welterobernden Kunstformen. So bedarf es einer wechselseitigen Erhellung der einzelnen Nationalleistungen. Die aber kann nur im Verständigen der Theaterforscher und ihrer Institutionen über alle Grenzen, Räume, Zeiten und Staatsformen hinweg erfolgen: freilich nicht im Sinn eines Verwischens des Eigengepräges, wohl aber in dem eines vergleichenden Erforschens, ja gerade auch im Erkennen des Sondergepräges im Spiegel der Andersartigkeit oder Verwandtschaft fremder theatralischer Leistungen, im Abwägen fremder Einflußzonen und der durch sie bewirkten, d. h. aus Abwehr oder Anpassung erwachsenen Eigenschöpfungen.

Mit diesen Erkenntnissen und Ergebnissen, die vorerst in England, Frankreich, Österreich, Deutschland, Schweiz und Italien besonders stark hervortraten, denen sich jedoch bald auch viele andere Länder Europas, Amerikas und Asiens anschlossen, war der Augenblick einer bewußten Weltgültigkeit gekommen, der eine Organisationsform für das notwendig-wechselseitige Helfen„ Verständigen und Vergleichen erforderte. Während Österreich mit einem praktisch-greifbaren Beispiel des Anschauungsunterrichtes auf hoher Ebene der vergleichenden und völkerverbindenden Theaterwissenschaft voranging, als es 1955 anläßlich der Wiedereröffnung des Burgtheaters und der Wiener Staatsoper in 56 Sälen des Wiener Künstlerhauses eine „Europäische Theaterausstellung" veranstaltete, zu der 389 theaterwissenschaftliche oder theatralische Institutionen aus 24 Ländern Europas beigetragen hatten, rief England im gleichen Jahr 1955 zur Schaffung einer „Internationalen Gesellschaft für Theaterforschung" (Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale, International Federation for Theatre Research) auf. Es ist gewiß kein Zufall, daß diese beiden Großereignisse der Theaterwissenschaft — völlig unabhängig voneinander konzipiert — im gleichen Zeitpunkt vor sich gingen. Die Zeit der Weltgültigkeit der Theaterwissenschaft war eben gekommen und mußte in einem Augenblick genützt werden, in dem wenigstens äußerlich der Friede zwischen den Völkern gewahrt schien, so daß dadurch die Voraussetzungen für eine zwischenstaatliche und übernationale Arbeit auf theaterwissenschaftlichem Gebiet gegeben waren.

Im Juli 1955 lud die Englische Gesellschaft für Theaterforschung (Society for Theatre Research) zu einem ersten internationalen Kongreß für Theaterforschung nach London ein. Die interessierten Länder sollten je drei Repräsentanten ihrer mit Theaterforschung befaßten Gesellschaften und Institutionen entsenden. Und diese drei Repräsentanten hatten für ihr Land in knappen Referaten drei Fragen zu beantworten: eine nach dem gegenwärtigen Stand der Theaterforschung in diesem Land und nach ihren wichtigsten Publikationen; eine nach den theatergeschichtlichen Sammlungen jedes Landes und nach der Struktur ihrer Bestände; und eine dritte nach dem funktionellen Zusammenhang zwischen der Pflege der Theaterwissenschaft in den einzelnen Staaten und ihrem praktisch ausübenden Theater. Schon bei diesem Londoner Kongreß fanden sich die Repräsentanten von etwa 20 Völkern ein. Und die Referate samt den anschließenden Debatten waren viel mehr als ein Nebeneinander. Hier schon entwickelte sich ein erstes fruchtbares Messen der Kräfte; und hier schon bahnte sich ein erstes Miteinander, das notwendige „Gespräch über die Zäune" an.

Am Abschluß des Londoner Kongresses wurde einhellig die Gründung einer Internationalen Gesellschaft für Theaterforschung beschlossen, die dieser so erfreulich in London begonnenen übernationalen Verständigung einen dauernden Rahmen bieten sollte.

Ein Exekutivkomitee wurde aus diesem Anlaß gewählt, dem — unter dem Vorsitz Englands — je ein Repräsentant aus Frankreich, Italien, Österreich, Schweden, Sowjetrußland, Tschechoslowakei und USA sowie ein Vertreter der Sektion theatergeschichtlicher Bibliotheken aus der Internationalen Bibliothekarsvereinigung angehören. Diesem Exekutivkomitee wurde aufgetragen, die Satzungen für die zu schaffende

Internationale Gesellschaft für Theaterforschung zu entwerfen. Zum Generalsekretär wurde dabei der Repräsentant Italiens bestimmt, weil die „Enciclopedia dello Spettacolo" (Rom), dieses bisher umfassendste, im Aufbau begriffene Theaterlexikon, angeboten hatte, für die erste Zeit die erforderlichen materiellen Voraussetzungen für ein Generalsekretariat und seinen Apparat unentgeltlich zur Verfügung zu stellen.

Anläßlich der oben schon erwähnten „Europäischen Theaterausstellung 1955" tagte das Exekutivkomitee über Einladung des Theaterwissenschaftlichen Instituts der Wiener Universität im Dezember 1955 in Wien und schuf dabei in mehrtägiger Beratung die Grundlagen für die Statuten der Internationalen Gesellschaft für Theaterforschung sowie für ein von dieser Gesellschaft zu publizierendes Bulletin.

Für den Juli 1956 aber wurde nun dank einer Einladung der Französischen Gesellschaft für Theatergeschichte die erste konstituierende Konferenz des Plenarkomitees nach Paris einberufen.

Ein mit schönen Gobelins ausgestatteter Sitzungssaal des französischen Unterrichtsministeriums gab den sehr würdigen und stimmungsvollen Rahmen ab für die eine Woche währenden und bei aller zeitweisen Lebhaftigkeit dank der klugen und alle Gegensätze ausgleichenden Leitung durch den Chairman der Englischen Gesellschaft für Theaterforschung, Kyrill Fletcher, zu guten Ergebnissen führenden Verhandlungen des Plenarkomitees. Die Zahl der beteiligten Länder hatte sich indessen auf 27 Staaten Europas, Amerikas und Asiens erhöht. Ein weiterer Zuwachs, besonders noch aus Gebieten Asiens mit alter Theaterkultur, wurde für eine nahe Zukunft angekündigt.

Was aber besagen die in Paris beschlossenen Statuten der neuen Internationalen Gesellschaft für Theaterforschung und welche Folgen werden sich aus ihnen für die theaterwissenschaftliche Arbeit von morgen ergeben? Artikel II der Statuten umreißt die einstimmig beschlossenen Ziele der Gesellschaft folgendermaßen:

1. Förderung der internationalen Verbindungen zwischen Instituten und Organisationen aller Länder, die sich der Theaterforschung widmen.
2. Förderung der Gründung von Gesellschaften für Theaterforschung.
3. Organisation von einschlägigen internationalen Konferenzen und Sitzungen.
4. Förderung der Beziehungen zu benachbarten historischen und kunstwissenschaftlichen Bemühungen.
5. Erreichung von Erleichterungen in Bibliotheken, Museen usw. für die Theaterforscher aller Länder.
6. Betonung der Wichtigkeit der Gründung von Instituten, Lehrstühlen und Kursen für Theaterwissenschaft gegenüber den maßgeblichen Behörden und Körperschaften aller Länder.
7. Hilfe für die Gesellschaftsmitglieder bei der Erlangung von Arbeitsstipendien aus Stiftungen, Trusts oder von Unterrichtsbehörden, die Forschungen unterstützen.
8. Erleichterungen bei der Verbreitung von gelehrt-wissenschaftlichen oder technischen Arbeiten zur Theaterforschung und bei bedeutenden popularwissenschaftlichen Bemühungen gleicher Art im Wege von entsprechenden Büchern, Zeitschriften, Kolloquien, Radio- und Television-Übertragungen oder anderer Veröffentlichungsmittel, die geeignet sind, die Öffentlichkeit mit den Problemen der Theaterwissenschaft vertraut zu machen.
9. Bereitstellung jeglicher Hilfe für die Veröffentlichung von Publikationen, die geeignet sind, die Arbeit der Theaterforscher zu erleichtern, z. B. Bibliographien.
10. Ermutigung der inkorporierten Mitglieder aus den verschiedensten Ländern zu gemeinsamer, internationaler Forschungsarbeit.
11. Unterstützung jeglicher Bemühung um eine Weiterführung der Theaterforschung in allen in Betracht kommenden Ländern der Erde.

12. Austausch der Ergebnisse der theatralischen Erfahrungen der Gegenwart.
13. Austausch von Mikrofilmen theatergeschichtlicher Objekte.
14. Austausch und gemeinsame Bemühungen um ausführliche Kataloge der theatergeschichtlichen Sammlungen aller Länder.

Es handelt sich, wie man sieht, um weitgesteckte Ziele, die sich erst Schritt für Schritt werden verwirklichen lassen. Die überwiegende Mehrzahl dieser Ziele aber entspricht echten Notwendigkeiten und lang schon erhobenen Forderungen.

Als ordentliche Mitglieder sollen der Internationalen Gesellschaft für Theaterforschung nur Gesellschaften für Theaterforschung aus den einzelnen Ländern, Universitätsinstitute für Theaterwissenschaft und theatergeschichtliche Museen bzw. Bibliotheken angehören.

Als außerordentliche Mitglieder sollen auch Gesellschaften oder Institutionen zugelassen werden, die sich nicht ausschließlich mit Theaterforschung befassen, wohl aber dieses Gebiet in einem besonderen Sektor ihrer Arbeit betreuen.

Der organisatorische Aufbau der Internationalen Gesellschaft für Theaterforschung sieht ein alle zwei Jahre zu wählendes, zehngliedriges Exekutivkomitee vor, das mindestens einmal im Jahr zusammentreten soll, um gemäß den Richtlinien des Plenarkomitees die Aufgaben der Gesellschaft zu beraten bzw. in Gang zu bringen. Es soll so zusammengesetzt werden, daß alle in der Gesellschaft vertretenen Kulturkreise mitbetroffen sind. Aus keinem Land kann mehr als ein Repräsentant dem Exekutivkomitee angehören.

Des weiteren ist ein Plenarkomitee vorgesehen, das mindestens alle zwei Jahre zusammentritt und dem je ein Repräsentant aller in der Gesellschaft vertretenen Länder angehört. Es kann auch ein Stellvertreter nominiert werden. Die in der Internationalen Gesellschaft für Theaterforschung vertretenen Institutionen und Gesellschaften eines Landes haben sich auf einen Repräsentanten für das Plenarkomitee aus den Reihen der ordentlichen Mitglieder der Fédération zu einigen. Das Plenarkomitee arbeitet die Richtlinien aus, nach denen das Exekutivkomitee seine Arbeit zu verrichten hat, bzw. genehmigt die vom Exekutivkomitee vorgelegten Planungen.

Schließlich tritt spätestens alle fünf Jahre der „Kongreß" der Gesellschaft (Generalversammlung aller Mitglieder) zusammen, in dem jedes Land durch drei Repräsentanten stimmberechtigt vertreten ist. Hiebei sollen zwei stimmberechtigte Repräsentanten, die in der Regel mit dem Vertreter und Stellvertreter im Plenarkomitee identisch sein werden, aus den Reihen der ordentlichen Mitglieder, einer hingegen aus den Reihen der außerordentlichen Mitglieder bestimmt werden. In Ländern, in denen es keine außerordentlichen Mitglieder gibt, geht auch die dritte Stimme im Kongreß auf die ordentlichen Mitglieder über. In Ländern, in denen es nur außerordentliche Mitglieder gibt, besetzen diese alle drei Stimmen.

Der jährliche Mitgliedsbeitrag beträgt für ordentliche Mitglieder 100 Schweizer Franken, für außerordentliche Mitglieder 20 Schweizer Franken.

Die offiziellen Verhandlungssprachen sind Englisch und Französisch. Jedoch können die Länderdelegationen mit dem Generalsekretariat auch in anderen gebräuchlichen europäischen Sprachen, wie Deutsch oder Italienisch, schriftlich verkehren. Bei den Kongressen ist außer Englisch und Französisch auch die Sprache des Landes, in dem der Kongreß stattfindet, als dritte Verhandlungssprache zugelassen.

Die Internationale Gesellschaft für Theaterforschung wird viermal im Jahr ein Bulletin im Umfang von 64 Seiten veröffentlichen, das den Titel: „Theatre Research — Recherche Théâtrale" führen soll und ebenfalls nur mit Beiträgen in englischer und französischer Sprache erscheinen wird. Es soll einerseits Abhandlungen zur vergleichenden Theatergeschichte und Theaterästhetik bieten, sofern sie von internationaler Bedeutung sind; weiters im selben übernationalen Sinn bedeutsame Erstveröffentlichungen; und vor allem Berichte über die jeweilige Forschungslage der einzelnen Länder und über ihre wichtigen neuen Publikationen auf theatergeschicht-

lichem Gebiet, wobei auch Resümees über bedeutsame Veröffentlichungen in Fachzeitschriften einbezogen werden sollen.

Außer den Begünstigungen, die sich aus der Erfüllung der in Artikel II angeführten Gesellschaftsziele ergeben, erhalten die ordentlichen Mitglieder unentgeltlich je zwei Exemplare des Bulletins, während die außerordentlichen Mitglieder das Bulletin zu einem gegenüber dem Ladenpreis wesentlich verbilligten Preis erhalten.

Die „Enciclopedia dello Spettacolo" hat sich entgegenkommenderweise bereit erklärt, den ersten Jahrgang des Bulletins als Anlaufzeit in einer Auflage von 2000 Exemplaren von sich aus zu finanzieren. Die redaktionelle Arbeit wird von einem Redaktionskomitee verrichtet, dem Repräsentanten aus Frankreich, England, Italien, Österreich, Polen, Schweden und USA angehören.

Um schon bei dieser Pariser konstituierenden Sitzung des Plenarkomitees eine Tat im Sinne der Zielsetzungen der Gesellschaft zu ermöglichen, wurde beschlossen, im Jahre 1957 — und zwar im Juli oder September — einen Weltkongreß für Theaterforschung abzuhalten. Die Repräsentanten Italiens luden die Gesellschaft ein, zu Ehren des in das Jahr 1957 fallenden Goldoni-Jubiläums den Weltkongreß nach Venedig zu verlegen — ein Vorschlag, der einstimmig angenommen wurde. Die Vorträge und Debatten sollen sich dabei in drei Sektionen abspielen: einer Sektion für vergleichende Theatergeschichte und Theaterästhetik, einer Sektion für Methodik der Theaterwissenschaft und einer Sektion für Probleme des Gegenwartstheaters.

So scheint diese Pariser Tagung 1956 einen verheißungsvollen Anfang zu bedeuten; dies um so mehr, als ein von amerikanischer Seite gestellter Antrag hinsichtlich Herstellung von Mikrofilmen nach theatergeschichtlichen Objekten aus allen Ländern umgewandelt werden konnte in den Antrag, im Rahmen der Gesellschaftspublikationen Kataloge der wesentlichsten theatergeschichtlichen Sammlungen der Erde herauszubringen. Ein besonderes Redaktionskomitee wird die gemeinsamen Richtlinien ausarbeiten.

Die Französische Gesellschaft für Theatergeschichte gab sich die größte Mühe, den Verhandlungen des Plenarkomitees auch ein erfreuliches Beiprogramm an Empfängen, Führungen durch Fachbibliotheken und besonders auch an Pariser Theateraufführungen hinzuzufügen. Daß die Mitglieder des Plenarkomitees gelegentlich einer Aufführung in der Comédie Française, zu der sie als Ehrengäste geladen waren, in der Pause von den Darstellern des Abends inmitten des Museums der Comédie Française in Masken und Kostümen empfangen, dabei in ihren Bemühungen von den berühmten Schauspielern der Comédie herzlich begrüßt und zu ihrer Arbeit beglückwünscht wurden, möge als sichtbares Symbol dafür gelten, daß es in der Internationalen Gesellschaft für Theaterforschung um Aufgaben und Ziele gehen soll, die bei aller strengen Wissenschaftlichkeit zugleich auch dem lebendigen Theater von heute und morgen dienen.

Der persönliche Kontakt der führenden Persönlichkeiten aus den einzelnen Ländern, der sich schon bei den bisherigen Tagungen in London, Wien und Paris aufs lebhafteste und erfreulichste ergab, wird sicherlich ein übriges tun, den völkerverbindenden Charakter der weltumspannenden Arbeit der Internationalen Gesellschaft für Theaterforschung zu fördern und zu erleichtern.

SCHATZTRUHE

GESCHICHTE DES DEUTSCHEN THEATERS IN WIEN VORNEHMLICH SEIT DEN ZEITEN HILVERDINGS

(Aus dem „Theaterkalender" von Wien für das Jahr 1772)[1])

Der nachfolgende, anonym erschienene Bericht aus dem recht seltenen „Theaterkalender" gibt wichtige Aufschlüsse über die Wiener Theaterverhältnisse in den Jahren vor der Erhebung des Burgtheaters zum Nationaltheater.

Bis zu diesem Zeitpunkte ist die Geschichte unsers deutschen Theaters fast auch die Geschichte anderer deutschen Bühnen. Biblische Historien, Haupt- und Staatsaktionen, italiänische Farzen, und deutsche Narren in italiänischen Narrenkappen; Unsinn und Verderbniß der Sitten. Die deutschen Schauspieler waren, wie alle, Anfangs wandernd, endlich spielten sie im Ballhause, bis das Theater am Kärntnerthore für sie bestimmet wurde. Es folgten verschiedene Unternehmer auf einander, die theils gewannen, wenn sie den Pöbel belustigten, theils verlohren, wenn sie das Schauspiel ein wenig veredeln, wenn sie einige Kosten auf Verzierungen verwenden wollten. Unterdessen hatte doch die Wiener-Bühne einen Vorzug vor andern deutschen Theatern. Diese wählten zum Lustigmachen einen fremden Harlekin, einen Skapin, und blieben Nachahmer. Wien wurde Original, Stranizki führte einen deutschen Narren ein, und dies war ein Salzburger-Bauer. Der deutsche Spaßvogel trat in alle Gerechtsame der Fremden. Der Kenner fand so viele rohe Natur in seinem Spiele, daß er sein Glück machte, und in Prehauser einen Schüler erzog, der seinen Meister noch weit übertraf. Dies ermunterte andere, deren Nationalgeist eben so ungeduldig war, das fremde Joch abzuschütteln, und die ein gleicher Ehrgeiz anfeuerte Original zu werden, aus allen ihren Kräften, auf deutsche Narrenkappen zu studieren.

Ihrem Bestreben verdankten wir nach und nach Bernardone, Casperle, Jakerle, Lipperle, und wie sie alle nach der Reihe heißen mögen: da das übrige Deutschland sich noch immer von seinen Harlekinen, Skapinen, Krispinen das Zwerchfell erschüttern lies. Die deutsche Schaubühne erfuhr, bey den auf einander folgenden Unternehmern, auch verschiedene Veränderungen, die aber in die Hauptsache nicht einflossen.

Der Hof warf nun auch einen Blick auf dieselbe, er vernichtete die vorher verliehenen Privilegien, und entschädigte großmütig die Unternehmer über ihren Verlust. Er übertrug die Verwaltung der Schaubühne dem wienerischen Stadtrathe, welcher die Kommissarien dazu ernennen durfte. Der erste Kommissar war Leopold Edler von Ghelen, welcher 2 Jahre die Aufsicht darüber hatte. Die Oberdirektion erhielten zween Kavaliere, der Graf Franz Esterházy, und der Graf Durazzo. Die Monarchinn bestimmte ansehnliche Summen dazu, um die Schaubühne prächtig und glänzend zu machen, und erbot sich die Stadt schadlos zu halten, wenn sie einigen Verlust leiden sollte.

Vom Brachmonat 1754 an, dirigierte der Graf Durazzo die Schauspiele allein. Er hatte gute Gesinnungen für die deutsche Bühne, und unter ihm wurden verschiedene

[1]) „Verfasset von einigen Liebhabern der deutschen Schaubühne." Auf dem Titelblatt findet sich außerdem das Motto: „Alle rechtschaffenen Leute, welche denken, sind kritisch, die Hämischen sind satyrisch, Bösewichter zeugen Pasquille."

studierte Stücke aufgeführet: denn extemporirte Stücke herrschten damals noch unumschränkt.

Bernardon hatte den Gipfel seines Ruhms und seines Glücks erstiegen. Der vernünftige Mann schämte sich, hatte Mitleiden mit der Thorheit seiner Mitbürger, und war genöthiget, sein Vergnügen in der französischen Bühne zu suchen. Bernardon verließ bald darauf die Wiener Bühne. Da trat Prehauser in neuem Glanze hervor. Weiskern, ein Mann von vielem Genie, brachte mit einer fast unbegreiflichen Leichtigkeit eine ungheure Menge neuer Burlesken an das Licht, worinnen er vornehmlich die Franzosen plünderte. Gegen studierte Stücke sträubte man sich, weil man da auswendig lernen mußte, dort aber schwatzen konnte, was einem in den Mund kam. Nicht, als ob man nicht bisweilen ein Trauerspiel, ein übersetztes oder fremdes Lustspiel aufgeführet hätte, doch dies geschah immer mit wenigem Erfolge. In diese Epoche fallen die Hafnerischen Stücke: sie waren studierte Farzen, hatten bisweilen einige gute komische Situationen und Anspielungen auf die wiener Sitten, die sich aber über das Roheste nicht erhoben. Die Heufeldischen Stücke überzeugten endlich das Publikum, daß man auch außer den Burlesken so laut und herzlich lachen könne, als man verlange. Aber noch lag das Theater selbst in seinem alten Chaos, als es nach dem Tode unsers großen Kaisers Hilverdingen überlassen wurde. Dieser war nicht verbunden, ein französisches Schauspiel zu unterhalten, und dachte also, seines eigenen Vortheils wegen, ernstlich auf die Verbesserung der deutschen Bühne. Dies Unternehmen war nicht leicht; der Adel schätzte das französische Schauspiel, und verachtete das deutsche, meistens mit Rechte. Wo waren die deutschen Dramen, die ihn unterhalten, wo waren Schauspieler genug, die sie würdig spielen konnten? Hilverdings erste Sorgfalt war, deutsche Originalien, und vorzüglich im guten Komischen, zu erhalten. Er ermunterte die Herren Heufeld, Klemm, und was nur damals ermuntert werden konnte. Er sparte keine Kosten, er schickte Klemmen nach Leipzig, um Dichter und Schauspieler anzuwerben, und hielt den Zuschauer über Burlesken, mit Balleten voller Grazie, schadlos. Französische Stücke, fast durchgängig schlecht übersetzt, von deutschen Schauspielern gespielet, gefielen nicht. Der Originallustspiele war eine unendlich kleine Zahl. Die Burleske und ihre Beschützer schrien gegen Neuerungen, alles dies vermehrte die Schwierigkeiten. Hr. Klemm brachte nur zwey Stücke aus Leipzig mit, und ein einziges wurde nachgeschickt. Sie waren von den Hrn. Weise und Plattner, und auch diese wurden nicht aufgeführet. Er ermunterte Hrn. Professor Clodius, Hrn. Michaelis, Hrn. Brunner und andere. Er hatte den Auftrag, für jedes große Stück 100 fl. für ein kleines die Hälfte zu bezahlen. Unter den Schauspielern fand er Brücknern allein, der auf der Wienerbühne hätte Beyfall hoffen dürten; allein er hatte den Endschluß gefasset, in Sachsen zu bleiben. Herr Stark und Frau Starkinn waren bereits durch andre dem Unternehmer empfohlen, und ihnen der Kontrakt zugeschicket worden. Um, nebst der verschriebenen Opera buffa, die Schauspiele für das Publikum noch mannichfaltiger zu machen, ließ Hilverding bisweilen einige Kinderkomödien spielen, die zwar gefielen, aber sich nicht lang erhielten. Herr Heufeld und Herr Klemm arbeiteten damals am fleißigsten für die Bühne. Die größern Stücke des Ersten, und die kleinern des Zweyten, fanden den meisten Beyfall, das Publikum sah wenigstens Neuigkeiten und ursprüngliche deutsche Stücke. Der Herr Obristlieutenant von Ayrenhoff fieng auch um diese Zeit an, für das Theater mit Genie und glücklichem Erfolge zu arbeiten, und gab seinen Aurel. Hilverding verlohr in kurzem allen Geschmack an der Direktion. Die Whigs und Torris zerrissen das Teatralreich. Die Helden des grünen Huts wollten ihr Blut für ihn aufopfern, und auf ihrem Götzen sterben. Die Antigrünhutianer kämpften nicht mit minderm Heldenmuthe. Tausend andere Verdrüßlichkeiten und Unruhen bewogen ihn, die Schauspiele einer zusammengetretenen Gesellschaft zu überlassen. Um diese Zeit traten Starke und seine Frau mit allgemeiner Erwartung auf, entsprachen aber dieser Erwartung des Publikums nicht. Denn, ob sie gleich bey der

ersten Vorstellung in der Schottländerinn nicht gänzlich fielen, so wurden sie doch bald dem Publikum unleidlich. Es konnte sich weder an die Stimme, noch an das Geberdenspiel beyder gewöhnen. Sie verließen Wien, und wurden bedauert; denn sie waren sonst schätzbare Leute. Diese guten Leute versetzten wider ihren Willen der Nationalbühne einen empfindlichen Streich, der Adel erwartete nun gar nichts mehr von derselben, als Burlesken und Possen. Die Verlegenheit der neuen Direktoren war also sehr groß, denn das Heil ihrer Börse beruhte auf der Verbesserung der deutschen Schaubühne. Sie wußten, daß sie des Privilegiums verlustigt werden würden, so bald ein Mann aufstünde, der sich anheischig machte, dem Adel wieder ein französisches Theater zu geben. Was für Maaßregeln sollten sie ergreifen, um dem Adel das deutsche Schauspiel angenehm zu machen, um ihn zu bewegen, es nicht mit Unwillen, sondern mit Vergnügen zu besuchen? Sie schlugen in verschiedene Wege ein, und thaten alles, um gute komische Stücke zu bekommen, wo der Weise lachen könnte, ohne darüber erröthen zu dürfen. Kaum aber hatten sie einige Vorbereitungen getroffen, als Afflisio die Schauspiele erhielt, weil er sich verbindlich machte, aufs neue gutes französisches Theater zu gründen. Er erfüllte sein Versprechen. Dies warf die deutsche Bühne völlig in ihren ältesten Wust zurück. Man hatte dem neuen Unternehmer gesagt, wenn er sie nützen wollte, so müßte er lauter Possen vorstellen lassen. Er befolgte den guten Rath auf das pünktlichste, vernachläßigte das Nationaltheater gänzlich: da er andererseits auf das französische Theater, auf Opera buffa, auf prächtige Ballete, ungeheure Summen verwand.

Er übergab bald diesem, bald jenem, die Aufsicht und die Austheilung der Stücke auf kurze Zeit, aber es war keiner glücklich. Die Stücke, von denen man sich Schätze versprach, brachten nichts ein, das Theater blieb leer.

Endlich erbarmte sich Apoll über den guten Geschmack der Wiener. Es stund ein Patriot auf, Baron von Bender, der der Hauptstadt Deutschlands[2]) ein studiertes und gesittetes deutsches Theater auf seine Kosten zu geben wagte. Ein edles Unternehmen, rein von allem Eigennutze und Nebenabsichten, eine seltne patriotische Handlung unsers Jahrhunderts. Bender vertraute die Aufsicht und die Leitung seinem Freunde, dem Hrn. Heufeld, den er von Jugend auf als einen rechtschaffenen Mann kannte, und von dessen Einsichten in Theatralsachen er vollkommen überzeugt war. So viele Schwierigkeiten diesem Plan entgegen stunden, so würden ihrer doch noch mehr gewesen seyn, wenn nicht zum Glücke eben vorher Weiskern und Prehauser, die Beschützer des Extemporirens, gestorben wären. Doch blieben noch immer große Hindernisse zu bekämpfen übrig. Die Schauspieler sollten auf einmal ihr Gedächtniß anstrengen. Der Wiener sollte sich auf einmal seiner lustigen Person beraubt sehen. Der gute Geschmack, der noch bey wenigen Wurzel geschlagen hatte, sollte plötzlich alle Wiener begeistern. Man lachte des kühnen Unternehmens. Bender hatte Noverren für die deutschen Ballete angenommen; er ließ es an keiner Pracht, an keinen Verzierungen mangeln, wo überall der feinste Geschmack herrschte. Dies sollte zugleich eine Lockspeise seyn, um das Publikum in die deutsche Bühne zu ziehen, so vortrefflich auch das französische Theater damals war. Heufeld nahm gleich anfangs Stephanie den Jüngern, Steigenteschen, Mlle. Teutscherinn, und in der Folge noch andere junge Personen auf, die Talent zeigten, und noch auf keinem Theater gewesen waren. Eine Huberinn, ein Stephanie der Ältere, ein Müller, die jederzeit für das regelmäßige Schauspiel geeifert hatten, und die übrigen ältern Mitglieder der Schauspielergesellschaft, arbeiteten mit diesen neu Aufgenommenen zu dem gemeinschaftlichen großen Zwecke. Man gab alle Wochen, ja in mancher Woche zwey und dreymal Neuigkeiten. Doch auch diese waren, wegen der kleinen Anzahl brauchbarer Originalien, und wohl übersetzter fremder Stücke, zuletzt schwer zu liefern.

---

[2]) Wien war damals als Sitz des Deutschen Kaisers die Hauptstadt Deutschlands.

Die Verlegenheit des Direktors war einmal so groß, daß man ihm den Rath gab, sich mit extemporirten Stücken auszuhelfen. Allein er verwarf ihn, und erhielt, aller Schwierigkeiten ungeachtet, von dem unermüdeten Fleiße der Schauspieler unterstützt, Wien ein einstudiertes Theater. Nun war der Geschmack Wiens zum Guten geändert, und ein regelmäßiges Schauspiel gegründet, als, unglücklicher Weise, neue Geschäfte, und eine Reise in fremde Länder, die einige Jahre dauern sollte, den Herrn von Bender nöthigten, nach sechs Monathen das deutsche Theater dem Hauptunternehmer Afflisio zurück zu geben.

Dieser hatte seine Vorurtheile gegen die deutsche Bühne noch nicht abgelegt, und da eben damals Bernardon sich wieder zu Wien einfand, glaubte er durch Burlesken Schätze zu gewinnen. Heufeld wurde sogleich von der Direktion entfernet. Dieser aber hatte die Vorsicht gebraucht, in den Contrakten derer, die er für die Bühne aufnahm, die Klausel einzurücken, daß sie nicht gehalten wären, in extemporirten Stücken zu spielen. Afflisio suchte also neue Leute, und kam bey Hofe um die Erlaubniß ein, das extemporirte Zeug wieder auf das Theater zu bringen.

In seiner Bittschrift erschöpft er alles, was nur zur Vertheidigung der Burleske gesagt werden konnte. Bey dem kleinen Vorrathe deutscher Stücke wollte er beweisen, daß jeder Unternehmer ohne die Burleske zu Grunde gehen müßte. Allein der Hof erkannte, was für Nachtheil diese Verwilligung den guten Sitten bringen würde, und wie viel dem Staate an der Erhaltung des kaum hergestellten gereinigten Theaters gelegen sey: des Afflisio Gesuch wurde abgeschlagen. Nun blieb dem Unternehmer, den nichts in der Welt von der Burleske abwendig machen konnte, keine andere Hoffnung übrig, als sie, da es nicht extemporirt seyn konnte, wenigstens in der Gestalt geschriebener, und auswendig gelernter Komödien, vornehmlich durch den Bernardon, wieder einzuführen. Der große Bernardon erschien auch wirklich auf dem Theater[3]). Wir bekamen eine deutsche Serva Padrona, eine Herrschaftsküche, eine schreckliche Buben und Mädel Bataille zu sehen. Die bekannte Fabel traf auch hier ein. Alles lief von Anfang zu, um dieses Schreckbild des guten Geschmacks zu sehen, vielleicht zu bewundern. Doch selbst Bernardons Freunde fanden an seinen lustigen Schwänken, an seinen Grimassen und Verzuckungen, nicht mehr den vorigen Geschmack. Sie schrieben die Ursache seinem Alter zu. Es war aber im Grunde eine andere, die sie sich zu verbergen suchten; den, durch regelmäßige und doch ergötzende Lustspiele bey ihnen verfeinerten Geschmack, konnten sinnlose Wortspiele, Prügel, Steckenreiten, mit abheulenden Arien vermischt, nicht mehr vergnügen. Das Haus wurde allmälig leer, und Bernardon, der vielleicht in seiner Jugend zu einem guten Schauspieler in niedrigkomischen Rollen hätte gebildet werden können, erlebte den Verdruß, seinen Ruhm an eben dem Orte, wo er vormals zum höchsten gestiegen war, fallen, und endlich ganz erloschen zu sehen. Mit der Judenhochzeit, deren klägliches Schicksal ihn überzeugte, daß Wien nicht mehr das alte Wien sey, beschloß er seine unglückliche theatralische Laufbahn, und verließ zum drittenmale ein undankbares Vaterland. Wir wünschen ihm anderwärts vom Herzen ein besseres Glück.

Wir sind nunmehr zu der Periode gekommen, welche in den Jahrbüchern des vaterländischen Theaters mit goldenen Buchstaben aufgezeichnet zu werden verdienet. Die im März 1770 eingeführte neue Theatercensur war es, die den öffentlichen und geheimen Bestrebungen der Anhänger der Burlesken einen Damm entgegen setzte, an dem sie scheiterten, und den sie nicht mehr haben übersteigen können.

Es wurde nämlich die Theatercensur, welche sich vorhin bloß auf Anstößigkeiten gegen Religion und Staat, und grobe Verletzung der Sitten, beschränkt hatte, auch auf den Unsinn erweitert, und zugleich festgesetzt, daß den Vorstellungen immer

---

[3]) Kurz-Bernardon.

ein Censor beywohnen sollte, welcher die Gewalt hätte, die dagegen etwan durch extemporirte Zusätze gewagten Vergehungen auf der Stelle zu ahnden[4]).

Ganz Wien weiß mit uns, wer derjenige würdige Staatsmann sey, dessen Rathe wir diese weise Verordnung zu danken haben[5]). Neben den wichtigsten Geschäften hörte er nie auf, den Musen zu opfern, ihnen seine wenigen Erholungsstunden zu widmen. In dem unten folgenden Verzeichnisse der aufgeführten Schauspiele, werden wir ihn auch als Dichter kennen lernen.

Dieser unerwartete Streich schlug den Muth der Possenfreunde, die ihr schon sehr vermindertes Heer durch Übergeher täglich abnehmen sahen, vollends darnieder. Nun ließen sie alle Hoffnung sinken, und Afflisio gab die Theaterimpresa auf.

Der kaiserl.=königl. Kammerherr, Herr Graf von Kohari, ein Patriot wie Bender, und selbst ein Freund der Musen, übernahm sie, in dem größten Zerfalle, aus Afflisios Händen. Ihm war es vorbehalten, das Nationaltheater zu jener Vollkommenheit zu bringen, die alle Deutsche entzücket, die ihr Vaterland lieben. Es hat nunmehr auch die Gunst des Adels gewonnen, es hat sich über seine ausländischen Nebenbuhler in die Höhe geschwungen. Personen vom Stande, Gelehrte, die Schauspieler selbst, (wir zählen unter ihnen, auch in diesem Fache, mehr als ein Talent) arbeiten um die Wette, es zu bereichern. Wir haben Schauspieler und Schauspielerinnen, auf die wir stolz seyn können. Kurz, das wienerische Theater ist nunmehr der Hauptstadt Deutschlands würdig.

---

[4]) Als gestrenger Zensor fungierte Franz Karl von Hägelin, dem Heufeld als schrift=stellerischer Berater beigegeben war.

[5]) Tobias Philipp von Gebler. Eine Reihe seiner Dramen und Bearbeitungen wurden auch noch nach 1776 im Burgtheater gespielt.

BESPRECHUNGEN

ENGLISCHE UND AMERIKANISCHE FORSCHUNGEN ZUR EUROPÄISCHEN THEATERGESCHICHTE

Von Magret Dietrich (Wien)

Aus der reichen Fülle amerikanischer und englischer Bucherscheinungen zur europäischen Theatergeschichte seit 1950 kann hier nur ein kleiner Ausschnitt behandelt werden; spätere Nachträge sollen das Bild vervollständigen.

Unter den Gesamtüberblicken über die Theatergeschichte darf zunächst auf die Neuauflage von *Allardice Nicolls* bereits in wiederholten Auflagen (1. Aufl. 1927) erschienenen Werkes *„The Development of the Theatre, A Study of Theatrical Art from the Beginnings to the Present Day" (G. C. Harrap, London 1952, 318 S., zahlr. Tafelbilder und Textabbildungen)* hingewiesen werden. Unter Theater versteht Nicoll hier alles optisch Sichtbare im theatralischen Bereich, also vor allem Theaterbau, Szene und Kostüm. Die Darstellung beschränkt sich, bis auf eine kurze Skizzierung der amerikanischen Theaterentwicklung der Neuzeit, auf den europäischen Raum, dessen Theatergeschichte sie in Epochen darstellt. Die Berücksichtigung der einzelnen Nationen ist sehr ungleich. Nach der Behandlung des antiken Theaters (neuere Forschungen und Forschungsergebnisse blieben bedauerlicherweise unbeachtet, so daß zahlreiche Irrtümer der früheren Auflagen weitergetragen werden und Fragen, die noch durchaus im Fluß sind, in ihrem hypothetischen Charakter nicht gekennzeichnet wurden) tritt sehr einseitig das englische, französische und italienische Theater ins Blickfeld. Die Geschichte des spanischen, skandinavischen, deutschen, österreichischen und südosteuropäischen Theaters ist auch in den wichtigsten, in den ganzen europäischen Raum ausstrahlenden Entwicklungsphasen übergangen.

Auch wenn hier in der Hauptsache nur der Theaterbau, die Szenerie und die Kostümentwicklung behandelt werden, wäre doch einiges von diesen Nationen zu melden. Das spanische Theater wird mit einem zweiseitigen Appendix bedacht, der u. a. feststellt, daß „Spain did little or nothing to influence the forms assumed by European playhouses during seventeenth and eighteenth centuries".

Unter den behutsam ausgewählten Illustrationen sind besonders dankenswert die Wiedergaben aus dem kostbaren Skizzenbuch des Juvara (Viktoria- und Albert-Museum), die Veröffentlichung der Grundrißskizzen von Christopher Wren (All Souls College, Oxford) und die Entwürfe von Inigo Jones und John Webb aus dem Besitz des Herzogs von Devonshire. Von besonderem Interesse ist auch der Appendix B, der zum erstenmal vollständig die um 1565 niedergeschriebenen Dialoge des Mantuaners Leone di Somi veröffentlicht (in engl. Übersetzung), eine aufschlußreiche Quelle für die dramaturgischen und szenischen Auffassungen und Zustände der italienischen Spätrenaissance.

Wer sich heute im Gestrüpp der Einzelforschungen einigermaßen auskennt, geht immer mit einigem Mißtrauen an Gesamtdarstellungen der Geschichte des Theaters in der ganzen Welt heran. Eine solche Darstellung versuchen auch *Kenneth Macgowan und William Melnitz* in ihrem gemeinsam verfaßten Werk *„The Living Stage, A History of World Theater (Prentice Hall, New York 1955, 543 S., mit*

50 Illustrationen von Gerda Becker With). Außerordentlich vereinfacht und schematisiert wird die Genesis und Entwicklung des Theaters erzählt. Auch hier liegt das Hauptgewicht auf der europäischen Theatergeschichte; ein Kapitel ist dem orientalischen Theater gewidmet. Die fehlenden Quellenangaben werden durch eine notdürftige Bibliographie ersetzt, in der man mit Erstaunen feststellt, daß die Autoren auf jegliches Studium von Primärquellen verzichtet und nur Sekundärliteratur herangezogen haben und diese aus anderen Sprachen auch nur, soweit sie ins Englische übersetzt wurde. Einen breiten Raum nimmt die Darstellung des amerikanischen Theaters ein. Drama, Theaterbau, Szenerie, Schauspielkunst und Regie sind — nach Epochen angeordnet — jeweils mit dem kulturellen, politischen und soziologischen Hintergrund einer Epoche in Kontakt gesehen und so wird mancher interessante Aspekt eröffnet. Leider ist die Darstellung so großzügig, daß man z. B. das österreichische Barocktheater vergeblich darin sucht, vergeblich die große Wiener Theaterzeit der Mozartoper, des Altwiener Volkstheaters, der Wiener Operette; vergeblich die Zeit des Schwedischen Theaters unter Gustav III., die italienische Oper des 19. Jahrhunderts; vergeblich auch hier die Geschichte des Theaters der kleineren Nationen. Dennoch kann die Darstellung den Anspruch erheben, in anschaulichen Schlagworten einen Überblick über den Entwicklungszug theatralischer Grundformen zu geben. Damit ist nichts für die Wissenschaft gewonnen — aber auch nichts verloren, denn die Autoren weisen auf Probleme, Schwierigkeiten und Kontroversen in der Forschung hin, ohne den Anfänger mit ihnen zu belasten. Ein Buch für ein breites Publikum, das für das Theater interessiert werden soll.

Schlaglichter auf eine 400jährige Entwicklung des Bühnenbildes in Europa und USA wirft *Lee Simonson* in seinem Werk *„The Art of Scenic Design, A Pictorial Analysis of Stage Setting and Its Relation to Theatrical Production" (Harper and Brothers, New York, 1950, 174 S.),* dessen Hauptteil aus gut ausgewählten Reproduktionen von Bühnenbildern und technischen Skizzen von der Renaissance bis zur Gegenwart besteht. Simonson will keine Geschichte des Bühnenbildes geben, sondern eine unverbindliche Einführung in die Technik der Bühnenbildnerei und ihrer Beziehungen zur Bühnenarchitektur und zur Schauspielkunst. Er selbst ist Bühnenbildner und als solcher an dieser praktischen Seite seiner Kunst besonders interessiert. Auf 50 Seiten Text setzt er sich sehr persönlich mit historischen bühnenbildnerischen Fragen auseinander und gibt dann auf über hundert Seiten lebendig und interessant zusammengestellte Beispiele der technischen und künstlerischen Bewältigung des Bühnenbildes von Serlio bis zu Lee Simonson. Besonders geschickt sind die Gegenüberstellungen älterer und neuerer Entwürfe bei gleichen Motiven; auch hier die Auswahl sehr persönlich. Manches reicht sich da über Jahrhunderte die Hand.

Diesem Werk zur Seite stellt sich die Auswahl *„Baroque and Romantic Stage Design"*, hrsg. von *János Scholz*, mit einer Einführung von *A. Hyatt Mayor (Beechhurst Press, New York 1949, 2. Aufl. 1950, 24 S., Text und Katalog, 122 Reproduktionen auf Tafeln).* Dieses Werk ergänzt das 1940 erschienene, längst vergriffene Werk von H. Bittner, G. Freedley und János Scholz „Theatrical Designs from the Baroque through Neoclassicism", ebenso wie die italienischen Tafelwerke von C. Ricci. Die meisten der hier veröffentlichten Blätter stammen aus der österreichischen Sammlung Michael Mayr (1796—1870, Bühnenbildner der Esterhazys in Eisenstadt) und der römischen Sammlung Giovanni Piancastelli. Das Schicksal der Sammlung Mayr, das der Autor mitteilt, verdient hier festgehalten zu werden: Mayr arbeitete lange Zeit in Eisenstadt und Wien. Er erwarb für seine Privatsammlung zahlreiche Nachlässe von Bühnenbildnern, vor allem der Napoleonischen Zeit, Italienern und einheimischen Künstlern, die in Wien tätig waren, die aber ihrerseits wieder viele Stücke älterer Meister gesammelt hatten, so daß die Sammlung Mayr

von den Bibienas bis zu Sacchetti, von Fossati bis zu Belotto (Schönbrunner Entwürfe), von Platzer bis zu De Pian reichte. Bis 1935 war sie im Besitz der Eisenstädter Nachkommen. Ein Teil wanderte dann in das dortige Wolf-Museum, das später teilweise in das Burgenländische Landesmuseum überging. Vom Landesmuseum wurden die Blätter dem Gründer des Wolf-Museums Sandor Wolf († Tel Aviv) zurückgegeben. Ein zweiter Teil kam nach dem Tode der Mayr-Nachkommen an das Burgenländische Landesmuseum. Einige Blätter kaufte die Österreichische Nationalbibliothek. Der weitaus größte Teil aber wurde von János Scholz, dem Herausgeber dieses Bandes, erworben. — Nicht weniger bewegt war das Schicksal der riesigen Piancastelli-Sammlung (19. Jahrhundert), die ebenfalls heute großteils in amerikanischem Besitz ist.

Neben den Blättern aus diesen Sammlungen sind in dem vorliegenden Werk mit gutem Griff Kostbarkeiten der Bühnenbildkunst des 17., 18. und 19. Jahrhunderts aus den bedeutendsten Theatersammlungen und Museen Europas und Amerikas zusammengestellt: italienische, französische, österreichische und deutsche Meister. Der Bogen reicht von Baldassare Peruzzi bis zu Schinkel und Hermann Neefe. Ungern vermißt man in diesem schönen Werk den spanischen Bühnenbildner Francisco Ricci, die Deutschen Harms und Beuther, sowie den in Deutschland arbeitenden Fuentes, die Engländer Inigo Jones und Thornhill sowie den in England tätigen Elsässer Loutherbourg, den Dänen Bruun, den in Schweden berühmt gewordenen Franzosen Desprez und den Schweden Sundström, von denen manch unveröffentlichtes Blatt in unseren Museen ruht, während die Reproduktionen von Peruzzi und Serlio schon vielfach veröffentlicht wurden. Dennoch — ein gelunges Werk, das zahlreiche bisher unbekannte Blätter zum erstenmal ans Licht der Öffentlichkeit bringt.

Als Beitrag zur Moderne unter den Veröffentlichungen präsentiert sich das Tafelwerk von *S. John Woods* über den in England führenden Bühnenbildner *„John Piper; Paintings, Drawings and Theatre Designs" (Faber and Faber, London 1954, 160 S.)*, erfreulich auch in der überraschend guten Drucktechnik. Abstrakte Skizzen, Landschaftsbilder, Bewegungsstudien, Farbglaskompositionen neben einigen wenigen Bühnenbildentwürfen. Bezeichnend für das gesamte Werk von Piper ist eine Aussage, mit der er sich selbst kennzeichnet: „Abstrakte Malerei in den Händen eines sensiblen Malers hat eine klassische Form und eine romantische Seele."

Zum Theater der Antike liegen die beiden gewichtigen Werke von *T. B. L. Webster „Greek Theatre Production" (Methuen, London, 206 S., 24 Tafeln)* und von *Sir Arthur Pickard-Cambridge „The Dramatic Festivals of Athens" (Clarendon Press, Oxford 1953, 334 S.)* vor; letzteres nach dem Tode des Verfassers von T. B. L. Webster herausgegeben.

Das Standardwerk von Pickard-Cambridge bietet weit mehr als der Titel verspricht. Es ist die Summe an Erkenntnissen eines ganzen Gelehrtenlebens, souverän in der Darstellung der Schwierigkeiten und Probleme, die die vielseitigen Quellen literarischer Überlieferung und archäologischer Funde dem Forscher entgegentreten lassen.

Ausgehend von den festlichen attischen Spielen, den Anthesterien, den Lenäen, den ländlichen Dionysien, vor allem aber den Großen oder Städtischen Dionysien, greift der Autor zur Erklärung derselben weit in die Vorgeschichte des griechischen Theaters zurück, um die einzelnen Erscheinungen verständlich zu machen, auch terminologisch zu erklären. Sorgfältigste Dokumentation auf klassisch-philologischem und archäologischem Gebiet zeichnet die Arbeit in allen Teilen aus. Der Hauptteil des Werkes, anschließend an die Darstellung der theatralischen Feste, ist dem Schauspieler, dem Theaterkostüm und der Maske, dem Chor, dem Publikum und den späteren hellenistischen Schauspielergilden gewidmet. Mit diesem Ausblick auf die Schauspielerorganisationen reicht die Spannweite seiner Darlegungen bis in

die Zeit des römischen Imperiums hinüber. Was auf diese Weise entsteht, ist — auch wenn man dem Autor in diesem oder jenem Punkte zu folgen sich nicht entschließen kann — ein überaus lebendiges und fundiertes Gesamtbild der Aufführungsformen in der griechischen Antike.

Diese Arbeit wird nun ergänzt durch Websters frappierend modern und anschaulich geschriebene Darstellung der szenischen Formen und ihrer lokalen Bedingungen im griechischen antiken Theater. Mehr als Pickard-Cambridge wendet Webster sein Hauptaugenmerk der Szene, der Szenerie und der Bühnenmaschinerie zu. Auch er ist beheimatet in der klassischen Philologie und in der Archäologie zugleich, so daß auch ihm die klassisch-philologischen Quellen und die archäologischen Dokumente gleichermaßen zur Verfügung stehen und sich wechselseitig erhellen. Diese doppelte Forschungsheimat gebietet ihm Skepsis in beiden Bereichen. So sind bedeutende Gesichtspunkte, die Webster leiten, daß einesteils die Dramen zwar für die Aufführung und nur für den Zweck der Aufführung verfaßt wurden, daß aber der Dichter, da er nur mit einer einmaligen Aufführung sicher rechnen durfte, sich zugleich auch auf ein Lesepublikum einstellte, so daß nicht jede indirekte szenische Bemerkung für die szenische Gestaltung Aufschluß geben kann. Andererseits, daß die Bilder auf den Vasendokumenten und die Plastiken nicht als naturalistische Wiedergabe (wie bei der Kamera) gedeutet werden dürfen, sondern daß hier künstlerische Tradition und Manier ebenso am Werke sind, wie die Persönlichkeit des Malers, der immer etwas dazu gibt, da er ja nicht nur in einem Augenblick das Ganze zusammenfaßt, sondern auch rein Gehaltliches, das szenisch nicht optisch sichtbar war, an Ausdruckswerten oftmals mit aufnahm. So geht auch Webster von beiden Seiten her mit der notwendigen Skepsis an den Stoff heran. Viele seiner Erwägungen bestätigen Pickard-Cambridge, manche führen neue Gesichtspunkte ein und ziehen andere Möglichkeiten in Betracht, so z. B. in der viel umstrittenen Frage des Ekkyklema in der klassischen Tragödie, in der Frage des reich geschmückten Ärmel-Chiton, den der Schauspieler der klassischen Bühne trug u. a.

Webster geht ebenfalls von Athen aus, zieht dann den italischen und sizilischen Raum heran, greift zurück auf das griechische Mutterland und die griechische Inselwelt; zuletzt zieht er noch den kleinasiatischen und afrikanischen Kolonisationsbereich heran. Als Gesamtergebnis legt Webster fünf Stufen (ähnlich den Fiechterschen Stufen) der Entwicklung des Athenischen Theaters vor, die sinnbildliche Stufen der Entwicklung des antiken Theaters überhaupt bilden: das vorperikleische Theater des frühen 5. Jahrhunderts, das perikleische Theater, das lykurgische Theater, das späthellenistische Theater und das römische Theater. So sehr im Detail noch manches für die Forschung im unklaren liegt, gelingt es Webster doch, aus den vorliegenden Dokumenten diese fünf Stufen herauszukristallisieren und in ihren Wesenszügen nahezubringen. Damit ist eine Entwicklungsstruktur glaubhaft gemacht, die einen großen Fortschritt auf dem Gebiet der antiken Theaterforschung bedeutet. Die Theaterwissenschaft ist den beiden Gelehrten zu großem Dank verpflichtet.

Auf ein sehr glattes Parkett der Forschung begibt sich *B. Hunningher* mit seinem kenntnisreichen Essay *„The Origin of Theater" (Martinus Nijhoff — Den Haag, 1955, 141 S.)*. Was auf den ersten Blick an dieser Studie befremdet ist die hohe Selbsteinschätzung des Autors. Wie bescheiden treten dagegen Webster und Pickard-Cambridge auf! Was Hunningher zum Ausdruck bringen will, ist vom Problem her gesehen und in der methodischen Behandlung durchaus richtig — doch auch in einem wissenschaftlichen Essay macht der Ton die Musik.

Es geht in dieser Arbeit um die Ursprungsfrage des Theaters, speziell um die des Theaters der Neuzeit. Entwickelt sich das Theater jeweils aus einem religiösen Impetus, aus kultischem Ritual, aus Brauchtumssitten? Hunningher wirft einen vergleichenden Blick auf die Antike, deren wissenschaftliche Probleme er einfacher sieht

als sie sind — auf Brauchtumssitten, wie Jahresfestspiele usw. — und auf die Entstehung der religiösen Spiele des Mittelalters. Schließlich kommt er zu dem Ergebnis, daß Theater immer erst dort entsteht, wo der Mimus in das kultische, religiöse, brauchtümliche, in das stoffebietende Gehege eindringt, eine Einsicht, die sich in der Forschung in breiten Kreisen schon lang durchgesetzt hat. Weder das Kommemorative der religiösen Riten, noch das Symbolische des Brauchtumsrituals, noch die Adorationsformen tragen in sich den Keim zur Geburt des Theaters. Theater kann erst entstehen, wo der Homo ludens auftritt und wo Mimus, Verwandlung, Imitatio und ein Publikum sich einstellen. Das Werk ist vor allem den Forschungen von K. Young, H. Reich und von Huizinga, dem niederländischen Landsmann des Autors verpflichtet.

Mit dem Theater der Shakespeare-Zeit befaßt sich das erregend aufschlußreiche Buch von *Leslie Hotson, „The First Night of Twelfth Night" (London, Rupert Hart-Davis, 1955, 256 S.)*. Dieses Werk unternimmt — mit guten Gründen und Dokumenten — nicht mehr und nicht weniger als eine Rekonstruktion der ersten Aufführung von „Was Ihr wollt" durch Shakespeares Truppe, die Lord Chamberlain's Men, am 6. Jänner 1600/1 im Whitehall Palace zu London. Tausend Verflechtungen des englischen Lebens am Hofe in diesem Winter mit den Personen und Geschehnissen der Komödie werden da aufgedeckt, Personen rund um die Königin identifiziert mit Gestalten der Dichtung. Virginio Orsino, Herzog von Bracciano, war damals zu Besuch am englischen Hofe. Ließ die Königin dieses Stück um den Herzog Orsino dem lebenden Herzog zu Ehren aufführen? Hat Shakespeare mit dieser schönsten seiner Komödien einem Gelegenheitsauftrag genügt, hat er das Spiel als einen Spiegel des Lebens am Hofe sozusagen improvisiert? Hotson machte einen großartigen Fund mit einem zeitgenössischen Manuskript aus dem jetzigen Besitz des Herzogs von Northumberland, das das Twelfth-Day-Fest am Hofe im Jahre 1600/1 beschreibt, ein Fest, an dem ein Moskauer Botschafter, Grigori Ivanovich Mikulin, und der genannte Herzog Orsino teilnahmen; angebunden an das MS. eine Copie der Anweisungen, die von Lord Chamberlain, dem damaligen Patron der Shakespeare-Truppe, zur Vorbereitung des Festes und der Zeremoniendurchführung gegeben worden waren. Dieser Fund wies auf andere Fährten hin. Neue Quellen erschlossen sich. — Der Fragen erhoben sich viele. Andere hohe Gäste waren anwesend: u. a. aus Frankreich der Herzog von Rohan, aus Deutschland Wolfgang Wilhelm von Bayern, der Sohn des regierenden Herzogs. Äußerungen dieser Gäste in ihren Berichten nach Haus waren zu erwarten — und Hotson fand sie. Er führt den Leser seines Buches wie durch einen wissenschaftlichen Kriminalfall: Botschaftsberichte, Aufzeichnungen, Briefe, Akten, Papiere — all dies wird lebendig bei diesem Spürverfahren, das mitzuerleben er dem Leser ermöglicht. Zahlreiche Probleme treten auf: Konnte Shakespeare diese Komödie so rasch fertigstellen — in den zehn oder elf Tagen von der Erteilung des Auftrags durch die Königin bis zum Aufführungstermin? Seine Informationen über die Gäste der Königin konnte er nicht früher erhalten haben. Leben, Poesie und Spiel, wie verflechten sie sich in Shakespeares Werk? Warum nahm der russische Botschafter zwar am Fest, aber nicht an dem Spiel teil? Wie konnte die Inszenierung so geschwind zustandekommen? Wie sah die Inszenierung, wie die Bühne aus? Denn Shakespeares Truppe spielte hier nicht im Globe-Theatre, sondern im großen Saal von Whitehall. Baustein für Baustein trägt Hotson heran, um all diese Fragen zu beantworten und eine Rekonstruktion der Aufführung zu versuchen. Und wie verketten sich dem Autor Verdienst und Glück, Spürsinn und Bestätigung durch Funde in dieser Untersuchung! Vor allem aber, wie weiß er zu fesseln, so daß der Leser das Gefühl hat, all dies gehe ihn an, sei seine Sache. Eine Art wissenschaftlicher Darstellung, die Nachfolge verdient: denn eigentlich geht es ja jedem Forscher so im Suchen, Wittern, Vermuten, im aufgeregten Finden, in der Beglückung durch die Ergebnisse.

Methodisch interessant und aufschlußreich ist auch das Bilderbuch *„Hamlet through the Ages, A Pictorial Record from 1709"*, zusammengestellt von *Raymond Mander* und *Joe Mitchenson, hrsg. und eingeführt von Herbert Marshall (Rockliff Publ. Corp. Ltd., London 1952, 156 S.)*. Jede Zeit hat ihre eigene Art der Gestaltung von Dramen auf der Bühne, ja, jeder Schauspieler interpretiert eine Rolle nach seinen eigenen Möglichkeiten und Auffassungen. So ändert ein Werk von Inszenierung zu Inszenierung sein Gesicht. Die angeführten Autoren versuchen daher, von diesem Aspekt aus, mit gutem Geschick den Wandel der Hamlet=Interpretation an zahl=reichen Illustrationen zu zeigen, nicht nur der Hamlet=Figur, sondern des gesamten Dramas. Szene nach Szene bietet sich hier im Wandel wichtiger und zeittypischer Inszenierungen von 1709 an. Viele Nationen sind einbezogen. Daß die englischen Beispiele dominieren, kann den Autoren kaum übel genommen werden. Manches fehlt natürlich. Der Stoff ist historisch zu reich. Ist doch der Hamlet eines der meist gespielten Shakespeare=Werke! Auf Stil=Stufen, prägnante Epochenbeispiele kam es den Bearbeitern in ihrer Auswahl an. Das ist ihnen gelungen. Prag, Budapest, Wien, Berlin, Paris, London, Tokio, New York, Amsterdam, Warschau und viele andere Städte ziehen durch die Jahrhunderte hindurch mit ihren Hamlet=Aufführungen am Auge des Beschauers vorbei. Hamlet: naturalistisch, stilisiert, pathetisch und ent=pathetisiert, romantisch, klassisch, monumental, kammerspielartig —, sehr viel=fältig waren die Formen, in denen er erschien. Es ist ein instruktives Vergnügen in diesem Bilderbuch zu blättern.

ARCHAISCH=GRIECHISCHE THEATER

Von Konrad Schrögendorfer (Wien)

(Zu: Carlo Anti, Teatri Greci Arcaici da Minosse a Pericle. „Le tre Venezia", Casa Editrice, Padova 1947.)

Das Buch Antis ist ein sensationelles Werk über den antiken Theaterbau, das in minutiöser Arbeit die Ergebnisse der neuesten Ausgrabungen heranzieht, um die These: der archaisch=griechische Theaterbau — und zum Teil auch noch die Bühne der griechischen Klassik — habe seine Wurzeln in kretisch=minoischen, orthogonal angelegten Theaterbauten, zu verfechten. Damit ist für die Theaterarchitektur eine Entwicklungsperspektive von weiteren 2000 Jahren eröffnet.

Es muß eingangs gesagt werden, daß Anti den Begriff Theater sehr weit auslegt. Er versteht darunter einen „architektonischen Aufbau, der einer bestimmten Anzahl von Zuschauern gestattet, einer religiösen, künstlerischen oder politischen Ver=anstaltung beizuwohnen". Der Verfasser geht von der allgemein anerkannten Tat=sache aus, daß das griechische Theater, in seiner ursprünglichen Form des Gesanges und des Chortanzes, sich bis in die griechische Frühgeschichte zurückverfolgen läßt, sowie von dem Faktum, daß die kretisch=minoische Welt architektonische Aufbauten zu theatralischen Zwecken kannte. Anti unterscheidet von den Urzeiten bis zur griechischen Klassik drei Geschichtsperioden des Theaterbaues: das vorhellenische Theater, das griechisch=archaische Theater und das griechisch=kanonische Theater.

Das vorhellenische Theater nimmt — nach seiner These — seinen Ausgang von den theatralischen Anlagen der um 2000 v. Chr. erbauten minoischen Paläste. Minde=stens tausend Jahre der Geschichte der minoischen Kultur waren nötig, daß diese frühesten Theateraufbauten einer Wandlung unterzogen wurden, was sicherlich mit einer Wandlung der in ihnen gegebenen Aufführungen Hand in Hand ging. Vom

ersten Theater im Palast zu Faestum (Urtyp) geht der Entwicklungsweg über das Theater im Palaste von Knossos, in dem schon die wesentlichsten Probleme eines Theaterbaues, die Gestaltung von Zuschauerraum und Bühne gelöst sind, zur dritten Variante kretisch-minoischer Theaterbauten, den Theaterbauten von Drero, Amnisò und Latò; theatralische Anlagen, die auf das griechische Festland hinüberwirkten und für das eigentliche griechisch-archaische Theater — nach Antis Meinung — von großer Bedeutung wurden. Beispielgebend für diesen Typ ist die theatralische Anlage von Latò. Der Verfasser geht diesen frühesten kretisch-minoischen Theaterbauten im Detail nach und stellt es als eine der Hauptaufgaben seines Buches hin, das Problem des kontinuierlichen Zusammenhanges zwischen vorhellenisch-minoischen und archaisch-griechischen Theaterbauten in architektonischer Hinsicht zu lösen. Das Problem einer literarischen Kontinuität zwischen minoischer und griechischer Welt läßt Anti unangetastet. Er greift in keiner Weise das Eigenschöpferische der Griechen auf dramatisch theatralischem Gebiete an.

Warum sind diese minoischen Theaterbauten orthogonal angelegt? Warum sitzen die Zuschauer auf Stiegen, die im rechten Winkel zueinander angeordnet sind? Warum ist die Orchestra rechteckig angelegt? Anti glaubt, daß die Form des Tanzplatzes nicht von den Erfordernissen des Tanzes abhing. Er behauptet, das minoische Theater sei deshalb orthogonal aufgebaut, weil es ein Teil des orthogonal angelegten kretischen Palastbaues gewesen sei. Eine These, die sich kaum widerlegen läßt, dabei aber den Vorteil einiger Wahrscheinlichkeit für sich in Anspruch nehmen darf, wenn man die weiteren Beispiele von Einflüssen der Architekturen bestimmter Zeitepochen auf den Theaterbau — wie dies Anti dann auch beispielgebend für die perikleische Zeit durchführt — mit in Betracht zieht.

Aus dem 8. und 7. Jahrhundert sieht Anti nun in Griechenland Reste von theatralischen Anlagen erhalten, die kretischen Einfluß aufweisen. Er weist auf Eleusis hin, wo man z. B. eine theatralische Anlage vom Typ des Palasttheaters in Knossos feststellen könne. Zwei rechtwinklig zueinanderstehende Stiegen für die Zuschauer, dahinter ein Abhang, davor eine gebogene Stützmauer, die die Orchestra einschließt. In unmittelbarer Nähe stand das Telesterion, ein Gebäude, wo die Initiationsriten abgehalten wurden: ein Tempel, von einer rechteckig angelegten Mauer umgeben, vor dem Tempel ein hohes Podium, auf dem die mystische Handlung gespielt wurde. Als die Athener im 7. Jahrhundert Eleusis eroberten, bauten sie ein Telesterion nach, in dem der Autor den Latòtyp nachweisen will: ein rechteckiges Gebäude, an dessen Wänden im Innern an drei Seiten Bänke aufgestellt wurden. Eleusis war für Attika das erste große griechische Theaterzentrum, ein mögliches Bindeglied zwischen minoischer und hellenischer Welt. Auch im kleinen Theater von Thorikos erkennt Anti den Latòtyp wieder. Es handelt sich um die bekannt unregelmäßige Gestaltung des Zuschauerraumes dieses Theaters. Er ist wie in Latò durch Stiegen in drei Teile geteilt. An seinem unteren östlichen Rand wurde nun eine aus zwei Teilen angeordnete, rechtwinkelig angelegte Sitzbank entdeckt, was auf eine noch frühere trapezförmige Gestaltung dieses Zuschauerraumes hinweisen könnte. Das Theater wurde wahrscheinlich in der Mitte des 6. Jahrhunderts in seiner jetzigen Gestalt erbaut. Durch die Stadt Thorikos kam der Demeterkult von Kreta nach Eleusis.

Ausführliche Untersuchungen widmet der Verfasser drei großen Theatern der griechischen Welt: dem Dionysostheater und dem Lenäon in Athen, sowie dem Theater von Syrakus. Was das erstere anlangt, geht Anti auf die Forschungen eines Rhousopoulos, Dörpfeld, Fiechter und Bulle ein. Er fordert nicht nur eine genaue, schon von den genannten Forschern geleistete archäologische Durchforschung des Bühnengebäudes, sondern auch des Zuschauerraumes und der umliegenden Gebäude. Anti stützt sich besonders auf einen Beweis Fiechters, demzufolge die Elemente, die Dörpfeld zur Rekonstruktion eines kreisförmigen Orchestraaufbaues verwendete, unrichtig seien. Anti fordert methodisch eine eventuelle Interpretation und Ergänzung

der Elemente, die sich auf die einzelnen Geschichtsperioden des Dionysostheaters beziehen. Rekonstruktion und Ergänzung nicht in Bezug auf eine kreisförmige, sondern auf eine trapezförmige Orchestraanlage, wobei er als Axiom setzt, daß die bauliche Lösung von trapezförmig angelegten Theaterbauten sich nicht zuerst auf dem Lande finden konnten, sondern Ausstrahlungen eines theatralischen Zentrums sein mußten. Die erwähnte Methode wendet Anti auf die von Fiechter rekonstruierten fünf Baustadien des Dionysostheaters an. Er untersucht mit seiner Methode nun die für jede Epoche archäologisch eindeutig bestimmbaren Überreste. Auch hier erkennt er wiederum das Aufscheinen des Latòtyps mit der für die griechisch-archaischen Theater charakteristischen Abschrägung der seitlichen Arme. Die zweite Bauperiode dauerte bis ungefähr 425 v. Chr., dann ging man daran, das Theater etappenweise in die kanonisch-griechische Form des nachklassischen Theaterbaues, mit halbkreisförmig angelegtem Zuschauerraum umzugestalten. Leider gelingt es Anti nicht, festzustellen, wann zum erstenmal diese letztere Form auftauchte.

Was das Theater in Syrakus anlangt, ist es das einzige Theater, das im Hinblick auf seine Bedeutung einen Vergleich mit dem Dionysostheater in Athen aushalten kann. Eine Reihe von Werken namhafter griechischer Dichter wurden dort zum ersten Male aufgeführt. Es handelt sich in diesem Fall um das am wenigsten erforschte Theater der griechischen Welt. Der Verfasser bezieht sich auf wenige Schriften von E. Drerup, Paolo Orsi und J. G. Rizzo. Hier in Syrakus führte Anti selbst mit dem Architekten Italo Gismondi eine genaue Untersuchung des Terrains durch. Das Theater wurde seit Anbeginn in den natürlichen Felsen gehauen, also hat jede Bauperiode ihre Spuren hinterlassen. Anti teilt seine Baugeschichte in fünf Phasen ein.

In einem gesonderten Kapitel untersucht der Verfasser die Theaterbauten auf der Agora zu Athen: ein Odeion in der Gegend des Areopag, die Orchestra mit den Statuen der Tyrannenmörder und das Lenäon, die komische Bühne Athens. Mit Hilfe einer umfangreichen detaillierten Untersuchung gelang Anti nun die Festlegung dieser drei Schauplätze. Greifen wir nur einen heraus: das Lenäon, dieser Platz, wo alljährlich im Jänner Komödienaufführungen stattfanden, ist nach Anti ein Bezirk, der im Süden von dem Enneacrunosplatz, im Osten von der Agorastraße, im Norden von einer „lesche" und im Westen vom felsigen Abhang der Pnyx begrenzt wird. Der Bezirk war von der Agorastraße aus durch drei Tore zugänglich. Dieser Bezirk, ein Handelsplatz, wurde nun jeweils für Aufführungen zu einem Theater umgestaltet.

Man nahm Abstand davon, dort ein stabiles Theater zu errichten, denn bald schon wurden die Komödienaufführungen ins Dionysostheater verlegt. Von der archaischen Bühne des Lenäons hat Anti nun nichts gefunden. Es erscheint ihm selbst fraglich, ob man dort in archaischen Zeiten Vorkehrungen zur Unterbringung des Publikums und zum Spiel der Schauspieler getroffen hat.

Diese von Anti eruierte Topographie des Lenäons wirft ganz neues Licht auf die Komödien des Aristophanes. Ganz sicher wurden von diesem Dichter „Die Acharner", „Die Ritter", „Die Wespen", „Lysistrata" und „Die Frösche" im Lenäon aufgeführt. Der Verfasser weist nun durch genaue Textuntersuchungen nach, daß der fiktive Schauplatz dieser Komödien genau mit der Lage des Lenäonbezirkes innerhalb Athens zusammenfällt. Es handelt sich in diesem Falle um keine allgemeine Koinzidenz, sondern diese erstreckt sich nach Antis Untersuchung auf alle Einzelheiten topographischer Angaben in des Aristophanes Komödien. Einige Hinweise seien aus der Fülle des Materiales herausgegriffen. In den „Archarnern" sollen die Häuser des Dikaiopoulus, des Euripides und des Lamachos an der Agorastraße stehen. In der ersten Episode sellt die Orchestra die Pnyx dar, wo sich das athenische Volk versammelt. Das Lenäon lag an der Agora und am Felsenabhang der Pnyx. In den „Rittern" befindet sich das Haus des Demos in unmittelbarer Nähe der Pnyx und in direktem Kontakt mit der Agora. Die letzte Szene spielt vor den Propyläen. Diese beherrschten in Wirklichkeit von oben her das Blickfeld der Zuschauer. In den „Wespen" stellt die

Bühne das Haus des Philokleon dar, das an einer Straße steht, die zu den verschiedenen Gerichtsgebäuden der Stadt führt. In Wirklichkeit waren damals rechts und links vom Lenäonbezirk an der Agora Gerichtsgebäude untergebracht.

Für die „Ekklesiazousen", den „Plutos" und die „Thesmophoriazousen" kann Anti nicht mit völliger Sicherheit den Aufführungsort bestimmen, glaubt jedoch noch, das Lenäon als Aufführungsort ansehen zu können. Im Gegensatz zu den genannten Komödien weist Anti für die „Wolken", die „Vögel" und den „Frieden" Aufführungen im Dionysostheater nach. In den drei letztgenannten fehlt jeglicher Hinweis auf einen speziellen Ort der Stadt oder Attikas. In bezug auf die Bühnenausgestaltung besteht ein scharfer Kontrast zwischen den im Lenäon und den im Dionysostheater aufgeführten Komödien. Die ersteren sind in das Stadtbild des damaligen Athens eingebaut, die anderen spielen in einer gänzlich der Phantasie überlassenen Umgebung. Auch die Umgebung der beiden Theater klärt vieles. Das Lenäon war während des Jahres ein wichtiger Handelsplatz, der nur zeitlich in ein Theater umgewandelt wurde, sonst seine Funktion im städtischen Handel und Verkehrsleben Athens ausfüllend. Das Dionysostheater stand in einem geheiligten, mit Monumentalbauten versehenen Bezirk isoliert, wo es wahrscheinlich überhaupt keine Privatwohnungen gab.

Nicht nur die Theater von Athen und Syrakus hatten — nach Antis Auffassung — einen trapezförmigen Aufbau der Zuschaueranlage. Eindeutige Beweise eines solchen findet er auch bei sechs anderen griechischen Theatern, und zwar: in Oropos, Hephästia, Tera, Elis, Cirene und in Catania. Die ältesten Theaterbauten der Kreter und der griechisch-mykenischen Kultur haben sicherlich den verschiedensten Zwecken gedient, und diese verschiedenen Bestimmungen, glaubt Anti, haben nun zur Ausformung bestimmter Typen theatralischer Gebäude gedient. Der Verfasser versucht in einem gesonderten Kapitel, der Ausformung solcher Spezialtypen von Theatergebäuden nachzugehen, deren architektonischer Aufbau nun in jedem Fall orthogonal gehalten sei:

a) Im Theater, wo wichtiger als das Hören, das Sehen der schaubaren Handlung ist, entfaltet sich nach kretischem Vorbild das Schema der Doppel-L-Anlage des Zuschauerraumes.

b) Im Odeion, wo das Hören das Wichtigste ist und nur wenige Künstler mitwirken, laufen die Seitenarme des Doppel-L-Schemas gegen das Podium der Musikanten zusammen.

c) Ekklesiasterion, das für die Wortgefechte zweier miteinander rivalisierender Parteien bestimmt ist, werden die Sitzreihen zu beiden Seiten parallel angeordnet, an einer Seite durch einen kleinen Arm verbunden, worauf das Präsidium sitzt.

d) Im Telesterion wird, dem heiligen und mystischen Charakter der Darbietungen gemäß, inmitten des geschlossenen und bedeckten Gebäudes ein Podium für die Darbietungen aufgestellt.

Besondere Aufmerksamkeit widmet Anti dem Typ der Paraskenienbühne. Diese gab es seiner Meinung nach im Dionysostheater erst gegen Ende der perikleischen Zeit. Anti lehnt die These Fiechters ab, derzufolge die Paraskenienbühne nur die Ausführung der früheren Holzbühne in Stein gewesen wäre und behauptet, daß sich die perspektivische Bühnenmalerei, die für das klassisch-griechische Theater belegt ist, nur auf senkrecht aufgespannten Prospekten entwickeln konnte. Er behauptet, daß die Theaterdekoration bis zum Aufkommen der Paraskenienbühne nur durch an Stangen aus dem Bühnengraben (Beispiel: Theater von Syrakus) aufziehbaren bemalten Prospekten (in einer sehr stark stilisierten Malerei) bestanden habe. Perspektivisch gemalte Dekoration wäre mit plastisch gebauter Dekoration unvereinbar gewesen.

Anti versucht, der Frage, warum man auf den Typ der Paraskenienbühne kam, nachzugehen; er bespricht die Ursprungshypothesen von Reisch, Dörpfeld, Hampel,

Pschor, Puchstein, Noack und Bulle und behauptet seinerseits, daß ein architektonischer Bautyp existieren mußte, der als Vorbild gedient hätte. Er meint, in dem Moment, in dem man sich entschied, eine stabile Szene zu bauen, müßte die Wahl notwendigerweise auf eine Haus- oder Palastfassade gefallen sein, die eine den Zuschauern bekannte Realität darstellte. Als Modell kann der Tempel ausgeschlossen werden, da seine Architekturgeschichte bekannt ist. Auch Reisch's Hypothese, daß sich die Paraskenienbühne aus den drei Häusern der Komödienbühne in Stein umgesetzt und stilisiert, entwickelt habe, verwirft Anti. Er nimmt statt dessen an, daß fürstliche Palastbauten der Bühnengestaltung als Vorbild dienten, und daß es sich hierbei nur um die Palastbauten der Tyrannen des 6. Jahrhunderts gehandelt haben könnte. Anti holt sich Kronzeugen heran: Scheffold hat auf der Akropolis zu Larissa ein zweiräumiges Gebäude mit Portikus davor, sowie mit zwei Seitentürmen entdeckt. Es fällt in die Zeit um 550 und entspräche allen Bühnenanforderungen. Genau denselben Aufbau zeigt die im Museo Nazionale di Napoli aufbewahrte Terracotta Santangelo, die in die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts eingeordnet werden kann. Scheffold bringt diese Art von Palastbauten nun mit den sogenannten „bit-hilani" in Zusammenhang, hettitische Bauten, die im 3. Jahrtausend in Mesopotamien auftauchen, wie sie in Sengirli und Barrekub entdeckt wurden. Aus diesem „bit-hilani"-Typ entwickelte sich nun im 6. Jahrhundert vor Christus der persische Palasttyp. Es war ein Bautyp, der in Persien und insbesondere in den griechischen Kolonien an griechischen Fürstenhöfen weit verbreitet war; Bauten mit einer Längsseite als Fassade, einem oder zwei Türmen an beiden Seiten davor, die das Aussehen eines befestigten Hauses hatten. Dieser Gebäudetyp wurde von den Tyrannen Griechenlands nachgeahmt, wobei selbstverständlich eine Hellenisierung stattfand.

Der „bit-hilani"-Typ strahlt nun — nach Antis Dokumentierungen — nicht nur auf die Palastarchitektur des 6. Jahrhunderts aus, sondern auch auf andere Gebäudetypen der späteren Zeit, z. B. auf die sogenannten „basileioi stoai". In Athen befindet sich ein solches Gebäude, das aus einem 43 m langen und 9,5 m breiten Portikus besteht, an dessen beiden Seiten sich 6 m weit vorspringende Gebäudeteile befinden. Gebäude gleicher Art gibt es in Taso, Mantinea und Calavria. Andere Beispiele sieht Anti in der Gestaltung des Tempels der Artemis von Brauron auf der Akropolis und dann vor allem in der Gestaltung der Propyläen durch den Architekten Mnesikles: alle Bauten Varianten des „bit-hilani"-Typs. Der Autor weist auf die Chronologie dieses Gebäudetyps bei den athenischen Bauten hin: Der Tempel der Artemis von Brauron fällt in die Jahre 465 bis 460 v. Chr., die Propyläen wurden 442 v. Chr. erbaut, die Basileios Stoa um 430 v. Chr., die Paraskenienbühne des Dionysostheaters um 420 v. Chr. In diesem Auftauchen ein und desselben Bautyps in Athen für die verschiedensten baulichen Aufgaben sieht Anti eine Absicht. Die Tatsache scheint ihm künstlerisch von zu großer Wichtigkeit, um sie als Zufall hinzustellen: dieser Architekturtyp sei in Griechenland das erste Beispiel einer nicht in sich geschlossenen Bauweise. Zum erstenmal werde ein freier Platz als integrierender Bestandteil in einen Architekturkomplex miteinbezogen. Mit diesen Bauten ist der Name des Mnesikles, eines der großen Architekten des Perikles, verbunden.

Warum ging man überhaupt zur stabil gebauten Bühne über? Gründe liegen für Anti in der in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts erwachten Vorliebe für das Monumentale, sowie in den künstlerischen Notwendigkeiten, die eine realistischere Gestaltung erforderten. Die Aufführung im Sonnenlicht habe eine reale kompakte Szenerie wünschenswert gemacht, aus denselben Gründen, durch die eine unrealistische Szene durch künstliches Licht gewinne. Realistisch bemalte Vorhänge hätten im Sonnenlicht lächerlich wirken müssen.

Es gibt nach Anti erst seit dem 4. Jahrhundert halbkreisförmige Lösungen des Zuschauerraumes: eine Bauidee, deren großer Erfolg sogleich überall nachgeahmt worden sei. Der Architekt der 4. Bauphase des Dionysostheaters war Polykleitos, der

Erbauer des Theaters in Epidauros, ein Architekt, der auch in anderen Bauten, z. B. dem „tholos" von Epidauros, gekurvte Lösungen dem neuen Geschmack entsprechend bevorzugte. Seinen Namen bringt Anti mit der halbkreisförmigen Gestaltung des Zuschauerraumes des Dionysostheaters in Verbindung. Anti gibt natürlich zu, daß die griechische Architekturgeschichte auch kreisförmig angelegte Bauten aufzuweisen habe, die alle zur Grundidee des halbkreisförmigen Zuschauerraumes beigetragen haben möchten, wie: die „hieroi kykloi" der homerischen Zeit, das „Arsinoeion" in Samothrake, die Schatzhäuser von Mykene, verschiedene hellenistische Bouleuterien, sowie die „halones", kreisrunde Plätze, auf denen das Getreide gedroschen wurde und auf denen bei Erntefesten Spiele und Tänze stattfanden, glaubt jedoch, daß es sich bei diesen Bauten nur um Überreste einer schon sehr entlegenen Bautradition handelt. Er stellt fest, daß die kreisförmigen Bauten in ihrer Gesamtheit in das westliche Griechenland, auf den Peloponnes gehören, wo der Architekt Polykleitos aufwuchs; vielleicht hätten sie ihm die Grundidee der neuen baulichen Lösung der Theaterarchitektur eingegeben.

In einem abschließenden Kapitel über Bühnenbild und Bühnentechnik versucht Anti schließlich noch auf Grund seiner neuen Theaterrekonstruktionen die szenischen Möglichkeiten, die der damaligen Aufführungspraxis zur Verfügung standen, zu beleuchten.

Zusammenfassend kann gesagt werden: Antis Buch stellt eine sehr ins Detail gehende, sich mit der diesbezüglichen Fachliteratur sehr eingehend auseinandersetzende Untersuchung dar, die, in großen architekturgeschichtlichen Zusammenhängen fortschreitend, nicht nur wesentlich neue Thesen über die Frühform des griechischen Theaters aufstellt, sondern dadurch auch wesentliche Wandlungen des antiken Theaters (zur Paraskenienbühne, zur halbkreisförmigen Anlage des Zuschauerraumes) zu erklären sucht. Die Untersuchung will zeigen, wie sich die griechische Bühne seit ihrer frühesten Zeit durch Eingliederungsprozesse real gebauter Architekturen bestimmter Epochen wandelte. Antis Thesen blieben allerdings nicht unwidersprochen (vgl. u. a. Thompson, Am. J. Phil. 1XIX, 1948, pp. 451 ff.; Pickard-Cambridge, Dramatic Festivals of Athens, 1952; Webster, Greek Theater Production, 1956).

„Kürschners biographisches Theater-Handbuch". Schauspiel / Oper / Film / Rundfunk: Deutschland / Österreich / Schweiz. Walter de Gruyter u. Co., Berlin 1956, XII, 840 S.

Herbert A. Frenzel und Hans Joachim Moser haben die opferreiche Arbeit übernommen, parallel zum Gelehrten-Kürschner und zum Literatur-Kürschner einen Theater-Kürschner zustandezubringen. Er ist, wie die anderen genannten Handbücher, im Walter de Gruyter-Verlag, Berlin (1956), erschienen und weist mit seinen 840 sauber halbspaltig gesetzten Seiten sowie seinem ansprechenden und haltbaren Leinenband auch das gleiche „Gesicht" auf wie der Gelehrten- oder Literatur-Kürschner. Die Struktur der Beiträge mußte freilich in wesentlichen Punkten anders aussehen, weil es sich hier ja zum überwiegenden Teil um Angehörige einer „transitorischen" Kunst handelt. Der Theater-Kürschner erstreckt sich vorwiegend auf darstellende Künstler des Schauspiels, der Oper und der Operette, des Films und Rundfunks, Bühnenleiter, Regisseure, Kapellmeister, Produktionsleiter, Bühnenbildner, Architekten und Bühnentechniker. Darüber hinaus wurden — dies jedoch meist nur mit Verweisen auf die entsprechenden Artikel im Gelehrten- oder Literatur-Kürschner — auch Theaterforscher, Kritiker, Theater-, Film- und Funkschriftsteller, Komponisten, Verleger und einschlägige Verwaltungs- oder Organisationsleiter einbezogen. Und

dies für beide Deutschland, für Österreich und die Schweiz. Für darstellende Künstler etwa sieht die Anordnung so aus, daß auf Namen, Titel und Adresse Geburtsort und -jahrzahl (bei Damen sofern angegeben) folgen. Sodann wird stichwortartig eingegangen auf die Ausbildung und alle bisherigen Engagements, wobei auch wichtige Mitwirkungen bei Festspielen angeführt sind. Nunmehr folgen, chronologisch angeordnet, die Rollen auf dem Theater, die Rollen im Film und hervorragende Rundfunkleistungen. Schließlich wird noch, wo vorhanden, die bisherige Literatur über diesen Künstler verzeichnet. Bei den Regisseuren werden die wichtigsten Inszenierungen angegeben, bei Bühnenbildnern, Bühnenmusikern, Choreographen die analogen Mitwirkungen.

Wer jemals mit einem Lexikon von Lebenden befaßt war, weiß, wie schwer es ist, richtig ausgefüllte Fragebogen zu erhalten und wieviel da noch von seiten der Redaktion hinzugearbeitet werden muß. Man darf den beiden Herausgebern und ihren Helfern das Zeugnis ausstellen, daß sie unter den gegebenen Verhältnissen ganze Arbeit geleistet haben. Als besonders dankenswert empfindet man, daß auch die junge Generation mitberücksichtigt wurde. Natürlich wird sich in jedem Territorium die eine oder andere Lücke nachweisen lassen. Es liegt an uns Benützern, die Herausgeber für die nächste Auflage darauf hinzuweisen und ihnen bei den Ergänzungen behilflich zu sein. Für spätere Entwicklungen schiene es wünschenswert, wie beim Gelehrten-Kürschner, auch die im fremdsprachigen Ausland wirkenden deutschsprachigen Bühnenkünstler, Kritiker und Theaterforscher miteinzubeziehen. Fürs erste aber müssen wir alle dem Verlag und den Herausgebern für ihre mutige Tat herzlich danken. Ihr Handbuch wird für viele von uns zu den fast täglich benützten Nachschlagewerken gehören.

Heinz Kindermann (Wien)

Leopold Schmidt, Masken in Mitteleuropa. Volkskundliche Beiträge zur europäischen Maskenforschung (= Sonderschriften des Vereines für Volkskunde in Wien, Heft I), Selbstverlag des Vereines für Volkskunde, Wien 1955, 223 Seiten und 27 Bildtafeln.

Anläßlich des sechzigjährigen Bestehens des Vereines für Volkskunde in Wien hat Leopold Schmidt, der Leiter des Wiener Volkskundemuseums, ein Sammelwerk veröffentlicht, das die Maskenforschung auf wichtigen Gebieten weiterentwickelt. Der Herausgeber selbst gibt einen umfangreichen Überblick über die Entwicklung der österreichischen Maskenforschung (I. Zur Geschichte der Maskenforschung. — II. Zur Geschichte des Maskenwesens. — III. Bestandaufnahme, Sammlung und Darstellung. — IV. Maskenbrauchtum in und um Österreich, wobei nicht nur die einzelnen Bundesländer Österreichs berücksichtigt wurden, sondern auch Slowenien, Ungarn, Slowakei und Polen). Der Grazer Volkskundler Leopold Kretzenbacher berichtet über das für die Theaterwissenschaft ergiebige Thema: Schlangenteufel und Satan im Paradeisspiel. Hans Moser (München) rollt die Geschichte der Maske in Bayern auf, er weist Zeugnisse vom Früh- und Hochmittelalter an bis ins 16. Jahrhundert nach. Karl Anton Nowotny (Wien) führt an Hand einer neu aufgefundenen Handschrift tief in die Welt des Nürnberger Schembartlaufens hinein. Robert Wildhaber (Basel) erläutert Schweizer Fastnachtmasken. Niko Kuret (Laibach) leuchtet die Maskenwelt Sloweniens ab und Adolf Mais analysiert die Tiergestalten im polnischen Brauchtum. So ergibt sich ein vielschichtiges Bild vom Maskenleben in ganz Mitteleuropa, das dem Theaterwissenschafter an vielen Stellen wertvolle Dienste leistet.

Heinz Kindermann (Wien)

Siegfried Nestriepke, Neues Beginnen. Die Geschichte der Freien Volksbühne Berlin 1946 bis 1955. Arani-Verlag, Berlin 1956, 286 Seiten mit 24 Bildtafeln.

Bald nach dem Zusammenbruch hat Nestriepke (der während der schlimmen Jahre aus dem Berliner Kulturleben ausgeschaltet war) mit Energie und Bedacht das Nötige in die Hand genommen, um die Volksbühne, mit der sein Leben und Wirken seit Jahrzehnten verbunden war, wieder aufzubauen. Man liest es bei Nestriepke mit erregender Spannung, wie seine Bemühungen sehr schnell durch die Feindseligkeit kommunistischer Stellen gegen die kulturelle Einrichtung: Volksbühne sabotiert wurden. Nestriepke ließ sich in seinem Streben nicht einschüchtern. Gegen den Widerstand der sowjetischen Besatzungsmacht im Berliner Ost-Sektor wurden dann in den drei West-Berliner Sektoren je eine Volksbühne gegründet; anders war es nicht möglich; aber: es war die „Freie" Volksbühne, die man neu gegründet hatte. Die Schwierigkeiten der Anfangsspielzeiten, beginnend 1947/48, waren unvorstellbar groß. Nestriepkes Energie und der feste Wille seiner Mitarbeiter haben auch sämtliche, zunächst sehr erheblichen finanziellen, Widerstände und Sorgen überwunden, und vor allem: die Opferbereitschaft der früheren Mitglieder aus der Zeit vor 1933 ermöglichte den Aufstieg. Es ist ein langer, schwerer Weg von der (zunächst notwendigen) „Werbung" der Anfangsjahre bis zu dem Zustand von heute: 20.000 Bewerber um die Mitgliedschaft warten draußen vor der Tür, und der Bestand an Mitgliedern wird in allerkürzester Zeit 100.000 betragen. Nestriepke zeigt den Weg in allen Einzelheiten. Im Jahre 1930 erschien Nestriepkes umfassende und vertiefte „Geschichte der Volksbühne Berlin", die sehr materialreich die Jahre 1890 bis 1914 darstellte. Die Lücke: also die Jahre 1914 bis 1933 muß Nestriepke noch schreiben; nur er kann es.

Hans Knudsen (Berlin)

BIBLIOGRAPHIE

des im zweiten Halbjahr 1955 angezeigten theaterwissenschaftlichen Schrifttums.

Von Franz Hadamowsky (Wien)

1. BIBLIOGRAPHIEN, ENZYKLOPÄDIEN, HANDBÜCHER, JAHRBÜCHER, FEST-SCHRIFTEN

Almanach der Staatsoper (Red. Gestaltung Otto Fritz) (Folge 2), 1955/56. Wien: Bergland-Verlag (1955). 81 S. Ill.

Deutsches Bühnen-Jahrbuch. Theatergeschichtliches Jahr- und Adreßbuch. Hrsg. Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen. Jg. 63. 1955. (Berlin: Der Büchermarkt in Komm. 1954). 536 S. Ill.

Festschrift für Eduard Castle. Zum 80. Geburtstag gewidmet von seinen Freunden und Schülern. Hrsg. Ges. f. Wiener Theaterforschung u. Wiener Goethe-Verein. Wien: Notring d. wissenschaftlichen Verbände Österreichs 1955. 233 S. Ill.

Plays for reading and production; a catalogue of the drama section. Nottingham: County Library 1955. 109 S.

2. ALLGEMEINES, ZEIT- UND REFORM-FRAGEN

Eléments d'art dramatique. Cahiers techniques d'information et de répertoire. Bruxelles: Centre éducatif d'art dramatique 1955.

Ivamy, Edward Richard Hardy, Show business and the law. London: Stevens & Sons 1955. 188 S.

Jouvet, Louis. Das Rätsel Theater (Ecoute, mon ami). Ins Deutsche übertr. v. Albrecht Schoenhals. Hamburg: Wesemayer (1955). 46 S.

Kallmorgen, Werner, Was heißt und zu welchem Ende baut man Kommunaltheater. Darmstadt: Verl. Das Beispiel (1955). 171 S. Ill. (=Das Beispiel. Sonderheft 1).

Mirecki, Wieslaw, ABC charakteryzacji teatralnej. London: Polish Ex-Combatants' Association 1955. 65 S.

Newton, Eric, The merry-go-round of mimes; ill. by Ruth Murrell. London: Blackie 1955. 7, 72 S. Ill.

Pirchan, Emil, Die lachende Maske. Bühnenwitze und -blitze. Wien: Frick (1955). 240 S. Ill.

Scapellato, S., La crisi del teatro contemporaneo. Siracusa: Ciranna 1955. 115 S.

Stephan, Joseph, Theatre in the round. London: Studio Theatre 1955. Ill.

Theatre. London: Reinhardt 1955. 7, 200 S.

Troll, Thaddäus, Theater von hinten. Ein Theater-Knigge. Zürich: Sanssouci (1955). 71 S. Ill.

Vilar (Jean), De la Tradition théâtrale. Paris: L'Arche 1955. 174 S.

Wälterlin, Oskar, Bekenntnis zum Theater. Reden und Aufsätze (Ill. v. Teo Otto). Zürich: Oprecht (1955). 190 S. Ill.

Young, Stark, The flower in drama and glamour; theatre essays and criticism. New York: Scribner 1955. 237 S.

3. THEATERGESCHICHTE

Alth, Minna, Unser Burgtheater. Wien: Österr. Bundesverl. f. Jugend und Volk (1955). 23 S. Ill.

Apollonio, Mario, Storia del teatro italiano. Firenze: Sansoni 1955. 1558 S. Ill.

Burgtheater (Festschrift zur Wiedereröffnung 1955. Hrsg. von der Bundestheaterverwaltung. Red.: Edwin Rollet). (Wien: Bundestheaterverwaltung 1955). 81 S. Ill.

Clunes, Alex, British theatre history. New York: Cambridge Univ. Press. 1955. 27 S.

Dal Forno, Federico, Il teatro romano di Verona. Verona: Vita Veronese 1954. 46 S.

Derval, Paul, Folies-Bergère; trad. from the French by Lucienne Hill, preface by Maurice Chevalier. New York: Dutton 1955. 219 S. Ill.

Hamburgische Staatsoper 1955. Hrsg. zur Eröffnung d. neuen Hauses am 15. Okt. 1955 von d. Leitung d. Hamburg. Staatsoper (Hamburg: Christians 1955). 96 S. Ill.

Hennings, Fred, Zweimal Burgtheater. Vom Michaelerplatz zum Franzensring. Wien: Kremayr & Scheriau (1955). 87 S. Ill.

175 Jahre Burgtheater. 1776—1951, fortgeführt bis Sommer 1954. Zusammengestellt und bearbeitet von der Direktion des Burgtheaters. (Zusammenstellung: Josef Karl Ratislav. M. e. Einführung von Erhard Buschbeck u. e. Baugeschichte d. Burgtheaters von Fritz Judtmann.) (Wien: Tomanek, Wiener Bücherwurm-Verl. 1955). 25, 434 S. Ill.

Kralik, Heinrich, Das Opernhaus am Ring. Wien: Rosenbaum (1955). 195 S. Ill. (Auch in englischer Übersetzung von Michael H. Law)

Lejeune André, Stéphane Wolff, Les quinzes Salles de l'Opéra de Paris. 1669—1955. (Avant-propos par Emmanuel Bondeville. Préface de Maurice Lehman). Paris: Librairie théâtrale 1955. 64 S. Ill.

Le Théâtre dans la Monde. Paris: Elsevier 1955.

Loup, Kurt (Hrsg.), Das festliche Haus. Das Düsseldorfer Schauspielhaus Dumont-Lindemann. Spiegel und Ausdruck der Zeit. Köln, Berlin: Kiepenheuer & Witsch (1955). 339 S.

Macgowan, Kenneth, William Melnitz, The living stage; a history of the world theater. New York: Prentice Hall 1955. 13, 543 S. Ill.

Magagnato, Licisco, Teatri italiani del Cinquecento. Venezia: N. Pozza 1954. 95 S.

Moody, Richard, America takes the stage; romanticism in America drama and theatre, 1750—1900. Bloomington Ind.: Univ. Press (1955). 330 S.

d'Ollone, Max, Le Théâtre lyrique et le public. Paris: Ed. Plon 1955. 280 S.

Ottanta anni di vita del Teatro sociale. Como: Tip. „La provincia di Como" (1955). 163 S.

Rosenfeld, Sybil, Foreign theatrical companies in Great Britain in the 17 th and 18 th centuries. London: Society for Theatre Research (1955). 6, 42 S.

Scott, A., The Kabuki theatre of Japan. London: Allen & Unwin 1955. 317 S. Ill.

Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Abteilung Barocktheater im Zwinger. Text u. Hrsg. Gertrud Rudloff-Hille. Leipzig: 1954. 48 S. Ill.

Subira, J., El teatro del Real Palacio (1849—1851). Madrid: Libreria Cientifica Medinacell 1955. 304 S.

Théâtre de France. Tom V. Saison théâtrale 1955. Paris: Hachette 1955. (Coll. Plaisir de France).

Touchard, P. A., Histoire sentimentale de la Comédie Française. Paris: Ed. du Seuil 1955. 128 S.

Veinstein, André, Du théâtre libre au théâtre Louis Jouvet. Les théâtres d'art à travers leur périodique, 1887—1934. Préface d'Henri Gouhier. Paris: Bilaudot 1955. 285 S.

Wallner, Alexander Peter, Geschichte des Grazer Opernhauses 1899—1938. Ein Beitrag zur Grazer Stadtgeschichte. Graz 1955. 16, 176 Bl. 41 Tab. Diss.

Wiener Staatsoper (Festschrift zur Eröffnung des wiederaufgebauten Opernhauses. Wien, November 1955. Red. Leitung: Heinrich Kralik). (Wien: Bundestheaterverwaltung) 1955. 100 S. Ill.

Witeschnik, Alexander, Musik aus Wien. Die Geschichte einer Weltverzauberung. Wien-München-Basel: K. Desch (1955). 480 S. Ill.

Witt, Klaus, Plattdeutsches Bühnenspiel in Flensburg von 1600 bis zur Gegenwart. Flensburg (Gesellschaft f. Flensburger Stadtgesch.) 1955. 13 S. Ill.

Wood, Roger, Mary Clarke: Shakespeare at the Old Vic. 1954—1955. London (1955). 100 phot.

4. BIOGRAPHIEN UND ERINNERUNGEN

Roussou, Matei, André Antoine. Préface de Robert Kemp. Paris: L'Arche 1954. 419 S. Ill.

Known, Eric, Peggy Ashcroft. An illustrated study of her work, with a list of her appearances on stage and screen. London: Rockliff 1955. 102 S. Ill.

Purdom, Charles Benjamin, Harley Granville Barker: man of the theatre, dramatist and scholar. London: Rockliff 1955. 14, 322 S.

Barrault, Jean-Louis, Je suis homme de théâtre. Paris: Editions du Conquistador 1955. 148 S.

Benois, Alexander, Life of a painter; recollections. New York: Chekhov Pub. House (1955). 409 S.

Bannister, Winifred, James Bridie and his theatre: a study of James Bridie's personality, his stage plays and his work for the foundation of a Scottish National Theatre. London: Rockliff 1955. 12, 262 S.

Bernauer, Rudolf, Das Theater meines Lebens. Erinnerungen. Berlin: Blanvalet (1955). 411 S. Ill.

Boyer, Lucienne, Gosse de Paris. (Genève, Paris): La Palatine (1955). 205 S.

Reis, Kurt, Caruso. Triumph einer Stimme. Roman. Nach zeitgenöss. Quellenwerken u. Memoiren frei bearbeitet. Berlin, Düsseldorf: Dt. Buchvertriebs- u. Verlagsgesellschaft (1955). 350 S.

Csokor, Franz Theodor, Auf fremden Straßen. 1939—1945. Wien, München, Basel: Desch (1955). 319 S.

Fitzlyon, April, The libertine librettist: Biography of Mozart's librettist Lorenzo da Ponte. London: Calder 1955. 292 S. Ill.

Rémy, Tristan, Jean-Gaspard Deburau. Préface de Jean-Louis Barrault. Paris: L'Arche 1954. 16, 223 Bl. Ill.

Teillon-Dullin, Pauline, Charles Charras, Charles Dullin, ou les Ensorcelés du Chatlard. Préface de Jean-Louis Barrault. Paris: Societé d'histoire du théâtre 1955. 239 S.

Bäte, Ludwig, Bühne im Morgenrot. Roman des Schauspielers Conrad Ekhof. Berlin: Union-Verlag (1955). 233 S.

Ferrier, Winifred, The life of Kathleen Ferrier. London: Hamilton 1955. 192 S.

Glossy, Blanka, Gisela Berger, Josefine Gallmeyer. Wiens größte Volksschauspielerin. Wien: Waldheim-Eberle (1954). 287 S. Ill.

Blanchart, Paul, Firmin Gémier. Préface de J. Paul-Boncour. Paris: L'Arche 1954. 16, 351 S. Ill.

Sartre, Jean-Paul, Über Jean Genet. (St. Genet, martyr et comédien (Auswahl und Übersetzung von Rolf Italiander.) Hamburg: Rowohlt (1955). 51 S.

Petzoldt, Richard, Michail Glinka. 1804 bis 1857. Sein Leben in Bildern. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut 1955. 36 S. Ill.

Einstein, Alfred, Gluck. Sein Leben — seine Werke. Zürich, Stuttgart: Pan-Verlag (1954). 315 S. Ill.

Fisher, Hugh, Beryl Grey. London: Black 1955. 32 S. Ill.

Schrögendorfer, Konrad, Hugo von Hofmannsthals Dramen des antiken Stoffkreises in theaterwissenschaftlicher Beurteilung. Wien 1954. 150 Bl. Diss.

Impekoven, Niddy, Die Geschichte eines Wunderkindes. Zürich: Rotapfel Verlag (1955). 127 S. Ill.

Pander, Oscar von, Clemens Krauss in München. München: Beck (1955). 132 S. Ill.

Burgmüller, Herbert, Die Musen darben. Ein Lebensbild Albert Lortzings. (Berlin): Verlag der Nation (1955). 145 S.

Pawlikowski-Cholewa (gen. Pawli), Harald von, Le mime Marcel Marceau. Hamburg: Hoeppner (1955). 56 Bl. Ill.

Merode, Cléo de, Le Ballet le ma vie. Paris: Hachette 1955. Ill.

Pottendorf, Erich, Lola Montez. Die spanische Tänzerin. Zürich, Leipzig, Wien: Amalthea-Verlag (1955). 432 S. Ill.

Berger, Ludwig, Die unverhoffte Lebensreise der Constanze Mozart. Aus den verlorenen Aufzeichnungen des Königl. dän. Wirklichen Etats-Raths George Nikolaus von Nissen. Tübingen: Wunderlich (1955). 145 S.

Abert, Hermann, W. A. Mozart. Neubearb. u. erw. Ausg. v. Otto Jahns „Mozart". Leipzig: Breitkopf & Härtel (1955).

Goldschmidt, Adolf, Mozart. Genius und Mensch. Hrsg. Pogge van Ranken. Hamburg: Wegner 1955. 416 S. Ill.

King, Hyatt, Mozart in Retrospect. Studies in Criticism and Bibliography. London: Oxford Univ. Press 1955. 294 S.

Komorzynski, Egon, Mozart. Sendung und Schicksal (2. vollst. umgearb. Aufl.). Wien: Kremayr & Scheriau (1955). 399 S. Ill.

Öllerer, Anton, Göttlicher Mozart. Mosaik in Worten und Versen. Wien: Birker-Verlag (1955). 142 S.

Schenk, Erich, Wolfgang Amadeus Mozart. Eine Biographie. Zürich, Leipzig, Wien: Amalthea (1955). 831 S. Ill.

Schneider, Otto, Mozart in Wirklichkeit. Mit einer Einführung von Hans Joachim Moser. (Wien): Kaltschmid (1955). 400 S. Ill.

Walter, Bruno, Vom Mozart der Zauberflöte. (Frankfurt a. M.: Fischer-Verlag 1955). 19 S. Ill.

Lefevre, Henri, Alfred de Musset, dramaturge. Paris: L'Arche 1955. 159 S. Ill. (= „Coll. les grands dramaturges")

Naso, Eckart von, Ich liebe das Leben. Erinnerungen aus fünf Jahrzehnten. Hamburg: Krüger (1954). 728 S. Ill.

Carl Orff. Ein Bericht in Wort und Bild. Mit Beiträgen v. Karl Heinrich Ruppe u. a. Mainz: Schott's Söhne (1955). 37 S. Ill.

Anna Pavlova, Het aangrijpend levensverhaal van de grootste danseres aller tijden. Haarlem: De Spaarnestad. 254 Bl. Ill.

Pitoeff, Aniouta, Ludmilla, ma mère. Vie de Ludmilla et de Georges Pitoeff. Paris: R. Julliard (1955). 296 S. Ill.

Reynolds, Butch, Broken hearted clown. New York: Roy 1955. 200 S.

Salvini, Celso, Tommaso Salvini nella storia del teatro italiano e nella vita del suo tempo. Bologna: L. Cappelli 1955. 415 S.

Conaissance de Sartre. Paris: Julliard 1955. (= Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud et J. L. Barrault.)

Karl Friedrich Schinkel. Lebenswerk. Hrsg. Paul Ortwin Rave. (Abt. 1.) Bd. 3. Berlin: Deutscher Kunstverlag. 1955.

Fisher, Hugh, Michael Somes. London: Black 1955. 32 S. Ill.

Grun, Bernard, Prince of Vienna: the life, the times and the melodies of Oscar Straus. London: W. H. Allen 1955. 224 S. Ill.

Krause, Ernst, Richard Strauß. Gestalt und Werk. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1955. 564 S. Ill.

Richard Strauß und Joseph Gregor. Briefwechsel 1934—1949. Im Auftrag der Wiener Philharmoniker hrsg. von Roland Tenschert. Salzburg: O. Müller (1955). 324 S. Ill.

Trewin, John Courtenay, Sybil Thorndike. London: Rockliff (1955). 124 S. Ill.

Gatti, Carlo, Verdi, the man and his music. Trad. by Elizabeth Abbott. New York: Putman 1955. 377 S.

Wildgans, Lilly, Anton Wildgans und das Burgtheater. Ein biographischer Beitrag aus Dokumenten, Aufzeichnungen und Erinnerungen gestaltet. Wien: Kremayr & Scheriau (1955). 397 S. Ill.

5. BAU, BÜHNENTECHNIK, BÜHNENBILD

Baxter, Sir Arthur Beverley, First night and footlights. London: Hutchinson 1955. 256 S.

Gollob, Hedwig, Das moderne Zentralbühnenhaus und die antiken Spielarenen. Wien: Gerold 1955. 22 S. Ill. (= Wiener Projekte. H. 1.)

Piper, John, Paintings, Drawings and Theatre Designs, 1932—1954. Arranged and with an Introduction by S. John Woods. London: Faber & Faber 1955.

La Ricostruzione del Teatro Regio di Torino. Torino: Associazione Amici del Teatro Regio 1954. 48 S.

Schuberth, Oskar, Das Bühnenbild. Geschichte, Gestalt und Technik. München: Callwey 1955. 376 S. Ill.

6. REGIE, INSZENIERUNG

May, Ferdinand, Probenarbeit an Szenen aus Shakespeares „Der Widerspenstigen Zähmung". Bühnenbilder u. Figurinen v. Paul Pilowski. Szeneneinrichtg. f. Dramat. Zirkel v. Käte May. Leipzig: Hofmeister (1955). 83 S. Ill.

7. DRAMA, DRAMATURGIE

Beiß, Adolf, Das Drama als soziologisches Phänomen. Ein Versuch. Braunschweig: Waisenhaus-Buchdruckerei u. Verlag 1954. 68 S. (=Schriftenreihe der Pädagogischen Hochschule Braunschweig [Kant-Hochschule]. H. 4.)

Bradley, Andrew Cecil, Shakespearean tragedy; Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth. New York: Noonday Press 1955. 448 S.

Calderon in Italia. Studi e ricerche. Pisa: Libreria goliardica 1955. 188 S.

Clemen, Wolfgang, Die Tragödie vor Shakespeare. Ihre Entwicklung im Spiegel der dramatischen Rede. Heidelberg: Quelle & Meyer 1955. 270 S. (= Schriftenreihe der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. N. F. Bd. 5.)

Curry, John V., Deception in Elizabethan comedy. Chicago: Loyola Univ. Press 1955.

Descotes, Maurice, Le Drame romantique et ses grands créateurs 1827—1839. Paris: Presse univ. de France (1955). 376 S.

Flatter, Richard, Bühnensprachliche und andere Eigenheiten der Diktion Shakespeares. (= Wiener Beiträge zur englischen Philologie. Bd. 62.)

Friedrich, Hugo: Der fremde Calderon. Freiburg i. Br.: H. F. Schulz 1955. 45 S. (= Freiburger Univ. Reden. N. F. Heft 20.)

Greg, W. W., The Shakespeare First Folio; its bibliographical and textmal history. New York: Oxford 1955. 512 S.

Laqueur, Richard, Shakespeares dramatische Konzeption. Tübingen: Niemeyer 1955. 356 S.

Mander, Raymond, Joe Mitchenson, Theatrical companion to Maugham; a pictorial record of the first performances of the plays of W. Somerset Maugham; with an appreciation of Maugham's dramatic works by J. C. Trewin. London: Rockliff (1955). 11, 307 S. Ill.

Pfanner, Hildegard, Das dramatische Werk Simon Rettenpachers. Innsbruck: Sprachwissenschaftl. Seminar d. Univ. Innsbruck 1954. 128 S.

Schumacher, Ernst, Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918—1933. Berlin: Rütten & Loening (1955). 595 S. (= Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft. Bd. 3.)

Trewin, J. C., British Verse Drama since 1800. London 1955.

Védier, George, Origine et évolution de la dramaturgie néo=classique. Paris: Presses univ. de France 1955. 219 S. Ill.

8. SCHAUSPIELER UND SCHAUSPIELKUNST, KOSTÜM UND MASKE

Cochrane, Jeanetta, Costume colour and cut: a sketch of the evolution of costume design with brief notes and patterns to help those interested in dressing the play. London: National Federation of Women's Institutes 1955. 18 S. Ill.

Mc Gaw, Charles J., Acting is believing; a basic method for beginners, foreword by Margo Jones. New York: Reinhart 1955. 190 S. Ill.

Mill, Callum (d. i. Malcolm David Mill), Make=up for the amateur. Edinburgh: Albyn P. 1955. 61 S.

9. RELIGIÖSES THEATER

Craig, Hardin, The English religious drama of the Middle Ages. London: Oxford Univ. Press 1955. 429 S.

Gruber, Christine, Das religiöse Theater Englands der Gegenwart in seinen Zusammenhängen mit der Entwicklung im Mittelalter und in der Renaissance. Wien: 1954. 187 Bl. Diss.

10. COMMEDIA DELL'ARTE, VOLKSSPIEL, LAIENSPIEL, KINDERTHEATER

Arbeitsgemeinschaft für das Schul= und Jugendtheater. Zürich, Schweizerischer Spielberater. Hrsg.: Kantonale Kommission für Jugend= und Volksbibl. Zürich: Pestallozzianum; Aarau: H. R. Sauerländer & Co. 1954. 39 S.

Diekelmann, Ernst, Technik der Volks= und Laienbühne. Berlin: Warneck (1955). 85 S. Ill.

Dörrer, Anton, Erl. Arbeit und Brauch. Innsbruck: Wagner 1954. 39 S. Ill.

Slade, Peter; Child drama. Foreword by Sybil Thorndike. New York: Phil. Lib. 1955. 379 S.

11. OPER UND OPERETTE

Blaukopf, Kurt, Große Oper, große Sänger. Teufen, St. Gallen: Niggli; Bregenz, Wien: W. Verkauf (1955). 169 S. Ill. (= Bücher der Weltmusik. 7.)

Blum, Daniel C., Daniel Blum's opera world; season 1952—1953. 1953—1954. New York: Putman 1955. 192 S.

Caffi, F., Storia della musica teatrale in Venezia dalle origini al 1797. Revisione e prefazione di C. Cartori. Milano: Ricordi 1955. 500 S.

Cross, Milton John, The new Milton Cross' complete stories of the great operas; rev. and enl. ed.; ed. by Karl Kohrs. Garden City, New York: Doubleday 1955. 701 S.

De Paoli, Domenico, L'opera italiana dalla origini all'opera verista. (Tivoli, Tip. A. Chica) 1954. 164 S.

Ewen, David, Encyclopedia of the opera. New York: A. A. Wyn 1955. 604 S.

Hueber, Kurt, Die Wiener Opern Giovanni Bononcinis von 1697—1710. Wien 1955. 264 Bl., 21 S. Diss.

Matz, Mary Jane, Opera stars in the sun; intimate glimpses of Metropolitan personalities; foreword by Milton Cross. New York: Farrar 1955. 363 S. Ill.

Opera annual 1955/56. London: Calder 1955. 176 S.

Pem (d. i. Paul Markus), Und der Himmel hängt voller Geigen. Glanz u. Zauber d. Operette. Berlin: Blanvalet (1955) 195 S. Ill.

Schneidereit, Otto, Operettenbuch. Berlin: Henschel 1955. 575 S. Ill.

Schnoor, Hans, Oper, Operette, Konzert. Ein prakt. Nachschlagebuch f. Theater= u. Konzertbesucher, f. Rundfunkhörer u. Schallplattenfreunde. Bühnenbilder v. Käthe Voigt, Notenbeisp. v. Hugo Kunert. (Gütersloh): Bertelsmann (1955). 559 S., Ill. (= Praktische Ratgeber.)

Stein, Fritz, 50 Jahre „Die lustige Witwe". Eine Studie. Wien, Wiesbaden: Doblinger (1955). 32 S. Ill.

Westerman, Gerhart von, Knaurs Opernführer. Eine Geschichte der Oper. M. e. Geleitwort von Hans Knappertsbusch. (Lizenzausg.) Wien: Österr. Buchgemeinschaft 1955. 545 S. Ill.

12. BALLETT

Bagnères, Claude, Alicia Markova. Paris: R. Laffont 1955. 48 S. Ill.

Beaumont, Cyril William, Complete book of ballets. London: Pitman 1955. 11, 260 S.

Borodin, George, pseud. (d. i. George Alexis Milkomanovich Milkomane), The charme of ballet. London: Jenkins 1955. 157 S. Ill.

Buckle, Richard, Modern Ballet Design. A Picture-Book with Notes. London: Black 1955. 15, 128 S. Ill.

Clarke, Mary, The Sadler's Wells Ballet; a history and an appreciation. London: Black 1955. 15, 336 S.

Crowle, Pigeon (Pseud. f. Eileen Georgina Beatrice Crowle), Enter the ballerina. New York: Pitman 1955. 178 S. Ill.

Dorcy, Jean, Cycle des initiations à la danse. Préface de Raymond Cortat. Paris: Cahiers de danse et culture 1955.

Ellis, Richard, Christine de Bouley, Ballet partnering. The Fundamentales of Pas de Deux. Introduction by Frederic Franklin. London: C. W. Beaumont 1955. 64 S. Ill.

Enkelmann, Siegfried, Ballett in Deutschland. Vorw. v. Tatjana Gsovsky. Berlin-Zehlendorf: Rembrandt-Verlag 1954. 12 Bl. Ill.

Franks, Arthur Henry (Hrsg.), Ballet: a decade of endeavour. London: Burke 1955. 12, 13, 223 S.

Franks, A. H., El ballet en el siglo XX. (Trad. del inglés por L. Sureda Guyto.) Barcelona: AHR (1955). 337 S.

Gontcharova (Nathalie), (Michael) Larionow, (Pierre) Vorms, Les Ballets russes. Serge de Diaghilew et la décoration théâtrale. Paris (1955). 124 S.

Gray, Felicity, The children's picture book of ballet. New York: Pitman 1955. 63 S. Ill.

Guest, Ivor (Forbes), The ballet of the Second Empire, 1847—1858. London: Black 1955. 8, 133 S. Ill.

Haskell, Arnold, Ballet; a complete guide to appreciation, history, aesthetics, ballets, dancers. Revised ed. Harmondsworth: Penguin Books 1955. 211 S.

Haskell (Arnold), The Ballet Annual 1956 (Jg. 10). London: Blackwells (1955). Ill.

Haskell, Arnold Lionel (David) u. a., Gala performance; ed. by Arnold Haskell, Mark Bonham Carter, Michael Wood; with a foreword by H. R. H. the Princess Margaret. London: Collins 1955. 248 S. Ill.

Kragh-Jacobsen, Svend, The Royal Danish Ballet; an old tradition and a living present. Preface by Arnold L. Haskell. Copenhagen: Det danske Selskab; London: Black 1955. 89 S. Ill.

Lambert (Jean-Clarence), Poetique de la danse d'Euripide à Lorca. Paris: Coll. „Les Carnets" Nr. 13.

Lifar, Serge, A history of Russian ballet, from its origins to the present day; tr. by Arnold Haskell. New York: Roy 1955. 328 S.

Mara, Thalia, Ballet: home practice for beginners. Ill. by George Bobrizsky. London: Constable 1955. 64 S. Ill.

Marshall, Francis, Ballettstudien (Sketching the ballet). Göttingen, Frankfurt a. M. Zürich: Musterschmidt (1955). 64 S. Ill.

Sandor, Joseph, Facade and other early ballets by Frederick Ashton. Hollywood 1955. 95 S.

13. PUPPENTHEATER

Mellema, R. L., Wayang puppets. Amsterdam: Koninklijk instituut voor de tropen (1955). 81 Bl. Ill.

Whitney, Leon Fradley, Your puppy; how to select, raise and train him. New York: Hannover House 1955. 192 S.

14. FESTSPIELE

Boyer, Noel, Petite histoire des festivals de France. Paris: R. Laffont 1955. 187 S.

Ede, Christopher, Drama festivals and adjudications; foreword by Donald Wolfit, preface by L. A. G. Strong. London: Jenkins 1955. 96 S.

Festschrift der Händel-Festspiele 1954. Halle (Leipzig): Deutscher Verl. f. Musik (1954). 88 S. Ill.

Festschrift der Händel-Festspiele 1955. Halle (im Auftr. d. Händel-Festspiel-ausschusses, hrsg. v. Walther Siegmund Schultze). Leipzig: Deutscher Verl. f. Musik (1955). 95 S. m. Notenbeispielen.

Glyndebourne. 1955. Ed. Ed. Ponsonby. Glyndebourne Prod. 1955.

Mayor, Jean-Claude, Petite histoire d'une grande fête. Souvenirs et anecdotes de la fête des Vignerons 1955. Vevey 1955. 48 S. Ill.

Salzburger Festspiele 1955. (Salzburg: Festungsverlag 1955). 84 S. Ill.

15. THEATER UND FILM

Film und Bühne. 1956. — (Berlin: Henschel 1955). 56 Bl. Ill. (Abreißkalender).

16. ZEITSCHRIFTEN

Maske und Kothurn. Vierteljahrsschrift für Theaterwissenschaft. Hrsg. vom Institut für Theaterwissenschaft a. d. Universität Wien. Jg. 1. 1955. Graz, Köln: Böhlau 1955:

Benavente, Jacinto, Numero especial de la Revista Teatro. Madrid: Alfil 1955.

17. SINGSPIELHALLEN, VARIETÉ, ZIRKUS

Jacques-Charles, Cent ans de Music-Hall. Préf. de Guy des Cars. 1955.

Laquier (René), Histoires, farces et attrapes d'illusionnistes, fakirs, voyantes, spirites, etc. (Paris) Edit. Rabelais (1955) 192 S.

Lehmann, Alfred, Tiere als Artisten. Eine kleine Kulturgeschichte der Tierdressur. (Mit einem Geleitwort v. Karl Max Schneider und einem Beitrag „Von Zähmung und Dressur" v. Werner Fischel. Die Ill. zeichnete Heinz Rammelt). Wittenberg: Ziemsen 1955. 9, 259 S.

Sokol, Hans Günther, Zirkus. Leben und Schicksale im roten Ring. Berlin: Henschel 1955. 237 S. Ill.

Bildtafel IX (Zu Kindermann, Laube und seine Welt — Bilddokumente zu Inszenierungen, S. 251)

1. König Lear

2. Die Makkabäer

3. König Heinrich IV.

4. Die Räuber

Bildtafel X (Zu Kindermann, Laube und seine Welt — Bilddokumente zu Inszenierungen, S. 251)

5. Romeo und Julia

6. Sappho

7. Othello

8. Graf Essex

Bildtafel XI (Zu Kindermann, Laube und seine Welt — Bilddokumente zu Inszenierungen, S. 251 f.)

9. Goldenes Vlies

10. Die Räuber

11. Der Fechter von Ravenna

12. Die Räuber

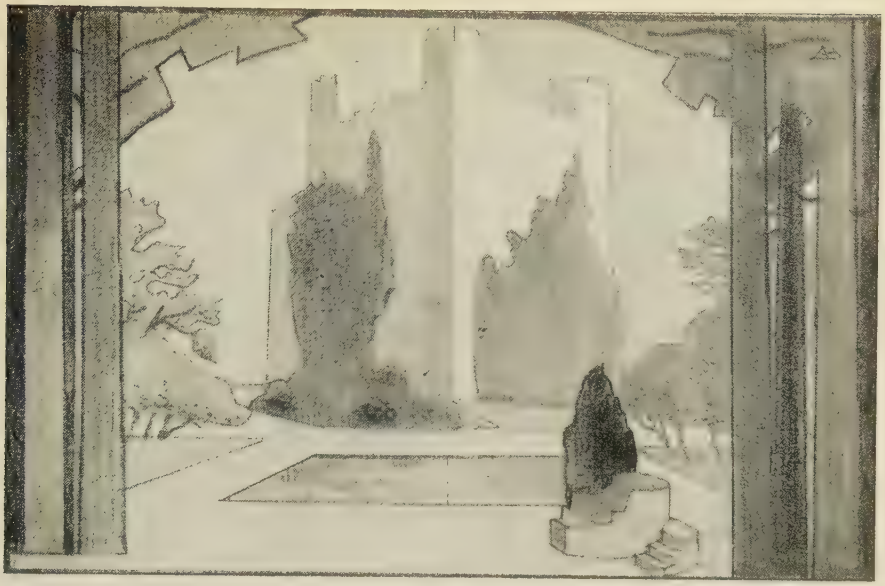
Bildtafel XII (Zu Kindermann, Laube und seine Welt — Bilddokumente zu Inszenierungen, S. 252)

13. Der Königsleutnant

14. Othello

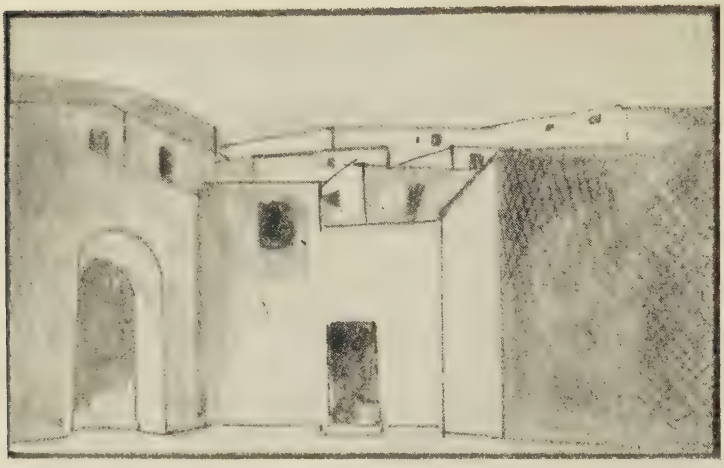
15. Grille

16. Julius Cäsar

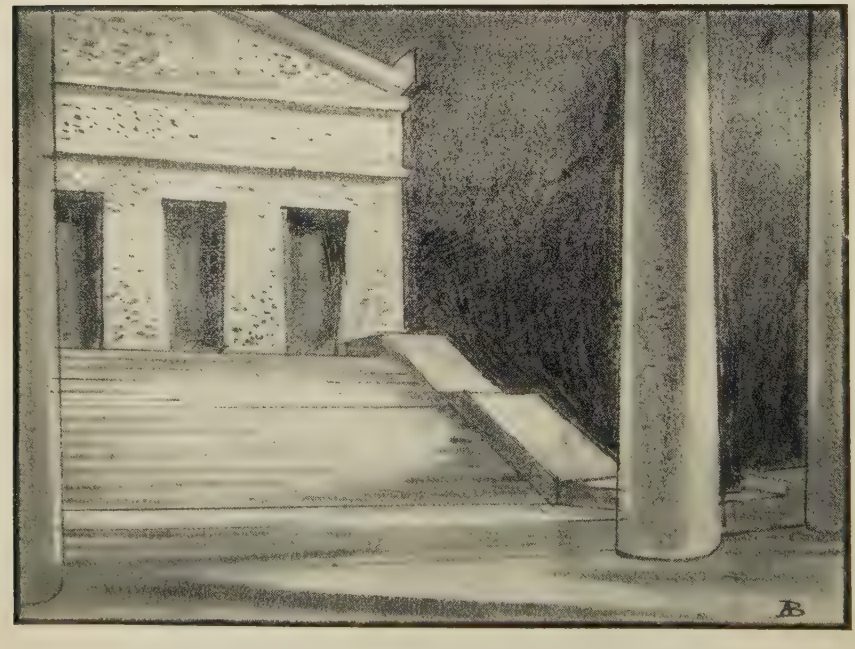


„Pelleas und Melisande" von Claude Debussy, Amsterdam, Schouwburg, 1938, Regie und Dekorationen von André Boll

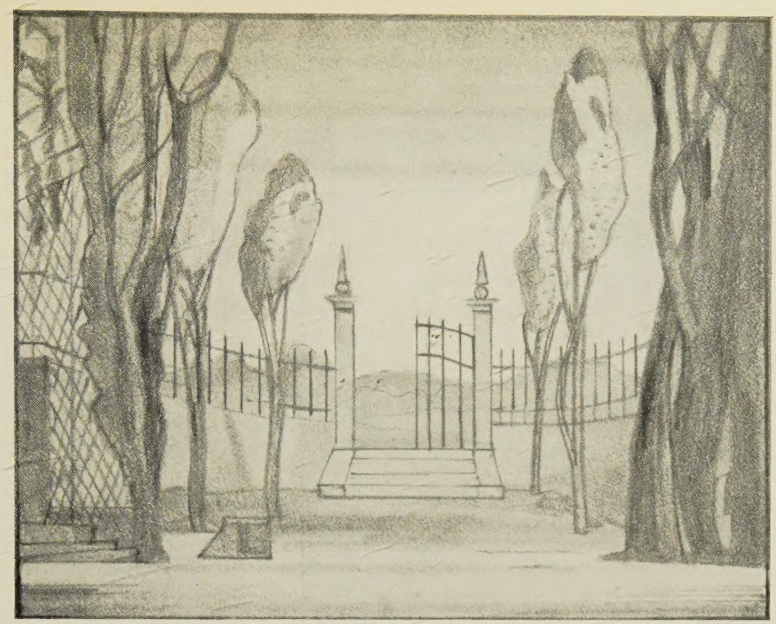
„Wozzek" von Alban Berg. Zeichnung von André Boll nach dem Bühnenbild von Kaspar Neher, Wiener Oper 1950



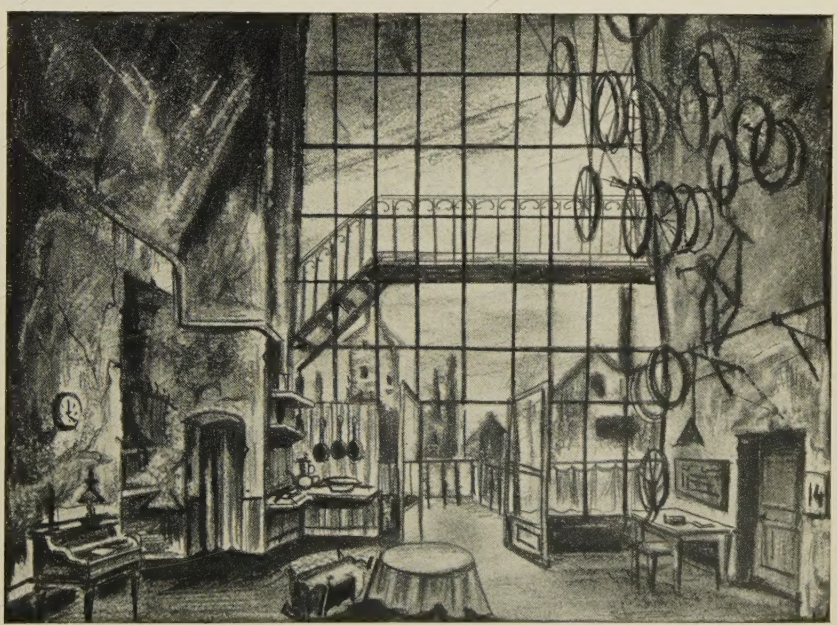
„Antigone" von Arthur Honegger. Zeichnung von André Boll nach dem Bühnenbild von Jean Cocteau, Pariser Oper 1943



„Oedipus" von Georges Enesco. Bühnenbildentwurf von André Boll, Pariser Oper 1936



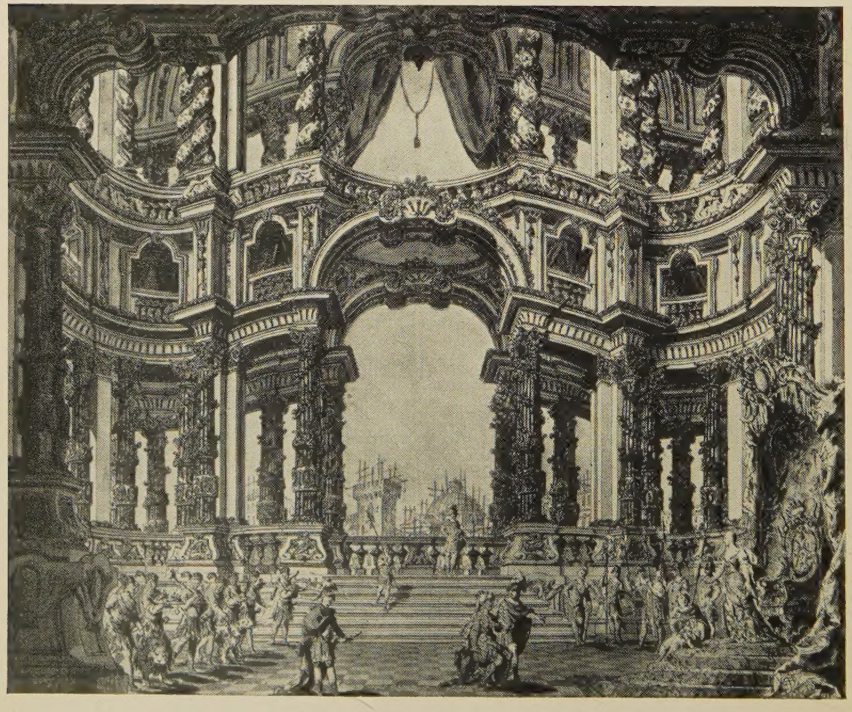
„The Rake's Progress" von Igor Strawinsky. Zeichnung von André Boll nach dem Bühnenbild von Gianni Ratto, Festival von Venedig 1951



„Der Konsul" von Menotti. Dekoration der Akte 1 und 4 von Georges Wakhevitch, Scala, Mailand

Karoline Bauer (1807—1877) als Preziosa in dem gleichnamigen romantischen Schauspiel von P. A. Wolff, Musik von C. M. von Weber, Mannheim 1823. Ölgemälde von Josef Muxel

Guiseppe Galli-Bibiena (?) Dekorationsentwurf, Aquarell. (Beide: Theater-Museum, München)



Inhalt, Fortsetzung von Umschlagseite 2

Seite

Das Porträt

Oskar Eberle †. Von Leopold Schmidt (Wien) 335
Hans Knudsen. Von Günter Schulz (Berlin) 339
Meine theaterwissenschaftlichen Bemühungen. Von Artur Kutscher (München) 343

Institute — Kongresse — Ausstellungen

Das Theatermuseum der Clara-Ziegler-Stiftung in München. Von Günter Schöne (München). Mit 1 Tafel 351
Theaterforschung im Dienst der Völkerverständigung. Von Heinz Kindermann (Wien) 354

Schatztruhe

Geschichte des deutschen Theaters in Wien, vornehmlich seit den Zeiten Hilverdings 359

Besprechungen

Englische und amerikanische Forschungen zur europäischen Theatergeschichte: Allardyce Nicoll, The Development of the Theatre. A Study of Theatrical Art from the Beginnings to the Present Day / Kenneth Macgowan — William Melnitz, The Living Stage. A History of World Theater / Lee Simonson, The Art of Scenic Design / Baroque and Romantic Stage Design. Hrsg. von János Scholz / S. John Woods, John Piper. Paintings, Drawings and Theatre Designs / T. B. L. Webster, Greek Theatre Production / Sir Arthur Pickard-Cambridge, The Dramatic Festivals of Athens / B. Hunninghe r, The Origin of Theatre / Leslie Hotson, The First Night of Twelfth Night / Hamlet through the Ages. A Pictorial Record from 1709. Hrsg. Raymond Mander, Joe Mitchenson und Herbert Marshall (M. Dietrich) 364
Carlo Anti, Teatri Greci Arcaici da Minosse a Pericle (K. Schrögendorfer) 369
„Kürschners biographisches Theater-Handbuch" (H. Kindermann) 374
Leopold Schmidt, Masken in Mitteleuropa (H. Kindermann) 375
Siegfried Nestriepke, Neues Beginnen. Die Geschichte der Freien Volksbühne Berlin 1946 bis 1955 (H. Knudsen) 376
Bibliographie des im zweiten Halbjahr 1955 angezeigten theaterwissenschaftlichen Schrifttums. Von Franz Hadamowsky (Wien) 377

DIE MITARBEITER VON HEFT 3/4:

André Boll, Bühnenbildner, Paris.
Univ.-Doz. Dr. Margret Dietrich, Assistentin am Theaterwissenschaftlichen Institut der Wiener Universität.
Dr. Franz Hadamowsky, Direktor der Theatersammlung der Österr. Nationalbibliothek, Wien.
Univ.-Doz. Dr. Robert L. John, Wien.
Univ.-Prof. Dr. Heinz Kindermann, Vorstand des Theaterwissenschaftlichen Instituts der Wiener Universität.
Univ.-Prof. Dr. Hans Knudsen, Direktor des Theaterwissenschaftlichen Instituts der Freien Universität Berlin.
Univ.-Prof. Dr. Arthur Kutscher, München.
Prof. Lola Lorme, Bern, die verdienstvolle Goldoni-Übersetzerin.
Univ.-Prof. Dr. Leopold Schmidt, Leiter des Volkskundemuseums in Wien.
Dr. Günter Schöne, Direktor des Theatermuseums der Clara-Ziegler-Stiftung in München.
Prof. Dr. Friedrich Schreyvogl, Vizedirektor des Burgtheaters, Wien.
Dr. Konrad Schrögendorfer, Archivar des Burgtheaters, Wien.
Dr. Günter Schulz, Assistent am Theaterwissenschaftlichen Institut der Freien Universität Berlin.
Univ.-Dozent Dr. Johann Sofer, Wien.
Univ.-Prof. Dr. Philippe van Tieghem, Paris, Sorbonne.

ÖSTERREICHISCHES BIOGRAPHISCHES LEXIKON

1815—1950

Herausgegeben von der
Österreichischen Akademie der Wissenschaften

Nach Vorarbeiten von Anton Bettelheim und Oswald Redlich
unter Mitwirkung bewährter Sachkenner und der Leitung
von Leo Santifaller
bearbeitet von Eva Obermayer-Marnach

Erscheint in Lieferungen zu je 96 Seiten. Oktav
Subskriptionspreis pro Lieferung S 39.—, DM 6.50

In diesem Nachschlagewerk, das den bewährten „Wurzbach" fortsetzt, sind alle Männer und Frauen aufgenommen, die vom Wiener Kongreß bis zum Jahre 1950 im jeweiligen österreichischen Staatsverband gelebt haben und auf irgendeinem Gebiet des öffentlichen Lebens, der Kunst und Wissenschaft, Politik oder Wirtschaft, hervorgetreten sind. Lexikalische Kurzbiographien bringen die Lebensdaten, eine die Bedeutung der Persönlichkeit würdigende Charakteristik und Hinweise auf die wichtigsten Leistungen sowie Literatur- und Quellenangaben.

So finden wir hier alle Dichter, Schriftsteller, Musiker, Schauspieler und alle für das geistige und kulturelle Leben bedeutsamen Persönlichkeiten angeführt. Auch weniger bekannte Namen sind berücksichtigt, so daß das Werk für jeden wissenschaftlich und publizistisch Tätigen ebenso wie für alle kulturhistorisch Interessierten einen wertvollen Ratgeber bedeutet. *„Männer, die jeder kennt, erhalten nicht mehr Raum als solche, die niemand kennt. Dieses weise Maß wird mit einer Weisheit gemeistert, die ein Werk entstehen läßt, wie kein besseres erwartet werden kann . . ."* urteilt die „Wiener Zeitung".

„The Österreichisches Biographisches Lexikon is a model work in every sense. It is conceived and executed according to the best standards of historical scholarship."

College and Research Libraries
(University of Kentucky)

„Ein nach solch gründlichem Schema und mit Hilfe des wissenschaftlichen Apparates eines ganzes Landes ausgearbeitetes Biographisches Lexikon verspricht Bedeutendes." Die vorliegenden Lieferungen offenbaren „eine überreiche Fülle von Einzeldaten trotz knappstem Text und sorgfältige Literatur- und Quellenangaben. Für jeden, der sich mit der Geschichte Österreichs der letzten 150 Jahre in den verschiedensten Sparten abzugeben hat, wird das Österreichische Biographische Lexikon zu einem unentbehrlichen Instrument und zu einer reichen Fundgrube werden."

Schweizerische Zeitschrift für Geschichte

Das Gesamtwerk wird etwa 25 Lieferungen umfassen, von denen etwa je 5 in einem Band zusammengefaßt sind. Einbanddecke pro Band S 18.—, DM 3.—.
Der Subskriptionspreis erlischt mit dem Vorliegen des ersten Bandes.

HERMANN BÖHLAUS NACHF. / GRAZ-KÖLN